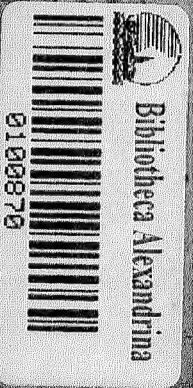
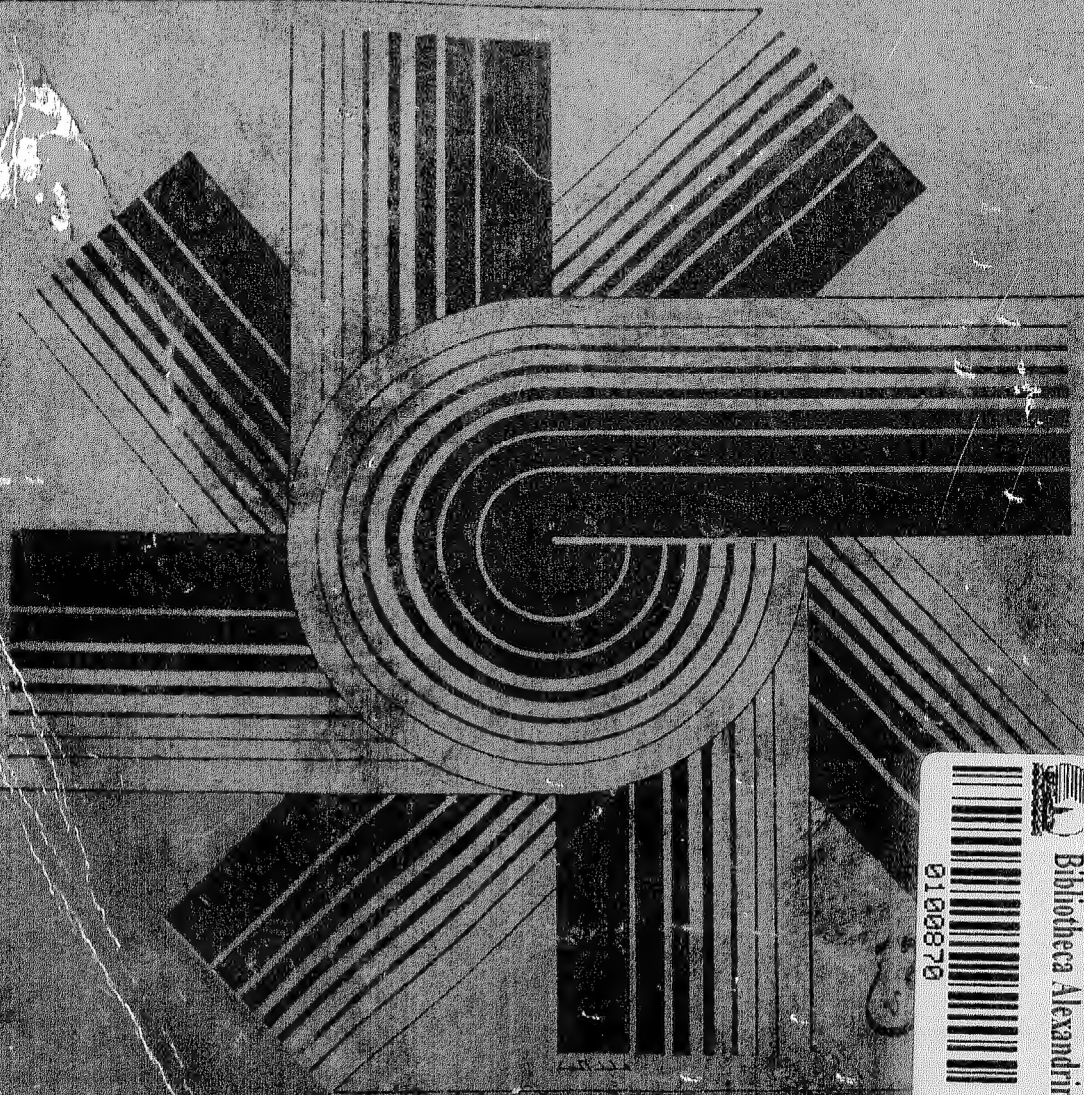


المسرح الحديث

نشأتها وتاريخها وأصولها



دار النشر والنشر
دار الفكر العربي

عبد الدسوقي

أستاذ الأدب ورئيس قسم الدراسات الأدبية
بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة

المسرح حياً

نشأتها وتاريخها وأصولها

ملتزم للطبع والنشر
دار الفكر العربي

وزارة الثقافة
لما حبه محمد عبد الرزاق
كنيسة الأرمن شرق الجديش
تليفون: ٩٨ ٩٣٥

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

المقدمة

من أهم ألوان الأدب العربي في نهضتنا الحديثة القصة بأنواعها المختلفة ، ومنذ أخذ العرب يتجهون نحو الثقافة الغربية في أوائل القرن التاسع عشر والقصة الغربية تجذبهم إليها ، وقد نقلنا عن الغرب مئات القصص ، ثم أخذنا نقلهم في كتابتها ، ولا زلنا حتى اليوم ننقل إلى العربية كثيراً من قصص الغرب ، ولكننا لم نعن بدراسة فنون القصة وأصولها العناية اللازمة ، ولذلك تخلفنا في إتقان القصة حتى اليوم ولم ينبغ منا إلا نفر قليل في هذا الميدان .

ولما كانت المسرحية قصة تمثل ، ولها قواعدها وأصولها ، وقد عينا بالمسرح من أول نهضتنا عناية بالغة ، لما له من أثر في تثقيف الشعب ، والنهوض به مخططياً واجتماعياً ، وظهرت في مصر وغيرها من البلاد العربية مئات المسرحيات المعربة والموضوعة ، رأيت أن أحرس مع طلبة الفرقة النهائية بكلية دار العلوم — وهم مدرسو الأدب العربي في المستقبل — القواعد والأصول التي تبنى عليها المسرحية ، ولكنني للأسف لم أجد كتاباً واحداً باللغة العربية تعرض لهذا الموضوع ، اللهم إلا مقالات مبسرة لا تغني شيئاً ، بيد أن ذلك لم يثنني عن مواصلة الدرس ، وعلى الرغم من أنني وجدت مصاعب جمة في سبيل هذه الدراسة فقد ألفتها شائقة مفيدة ، وهأنذا أقدمها للقارئ العربي ، ولا سيما عشاق الأدب والشادين فيه ، حتى إذا كتبوا للمسرح وجدوا المعالم واضحة والطريق معبدة .

وكان لابد للباحث في هذا الموضوع أن يلم بتاريخ المسرحية ونشأتها ، ويبين أنواعها المختلفة ، والمدارس الأدبية المتعددة ، وكيف نظرت إلى المسرحية ، ثم

يذكر في إجمال تاريخ المسرحية بمصر سواء كانت شعرية أم نثرية حتى إذا تكلم عن القواعد والأصول - التي لا شك أنها تتأثر إلى حد كبير بالنظريات الأدبية العديدة التي تعتنقها كل مدرسة - كان كلامه مفهوماً للقارئ .

وقد توسعت بعض الشيء في الحديث عن المدارس الأدبية الغربية ، من اتباعية (كلاسيكية) وإبداعية (رومانتيكية) وواقعية وطبيعية ورمزية ؛ لأن كثيراً من أدبائنا المحدثين يقلدون هذه المدارس من غير أن يلوموا بنظرياتها ، وأصبح أدب شبائنا تقليداً ممسوخاً لأدب الغرب ، فعرفت بها تعريفاً مسهباً أحياناً موجزاً أحياناً حسب ما يتطلبه المقام ؛ وذلك ليسهل على القارئ الحكم على ما يقرأ ، والتعرف على خصائص الألوان الأدبية التي يطلع عليها .

ثم ختمت البحث بدراسة نقدية لمسرحية يجنون ليلى لنعرف إلى أي حد وفق شوقي في كتابة هذه المسرحية ، ولتكون دراسة تطبيقية لما قدمناه من قواعد وأصول .

وقد زدت في الطبعة الخامسة هذه كثيراً فيما يخص المسرحية العربية الحديثة النثرية والشعرية على السواء ، فقدمت كثيراً من النماذج والتعليق عليها .

أما في المسرحية الغربية منذ عهد الإغريق إلى اليوم فكنت أشعر أن الكتاب في طبعاته السابقة مركز جداً ، وأنه يحتاج إلى كثير من الشواهد الإضافية ، ولذلك جهدت أن أورد من هذه الشواهد أكبر قدر يتحمله مثل هذا الكتاب .

هذا وقد أفنت كثيراً من المراجع العديدة التي ظهرت منذ الطبعة السابقة حتى اليوم سواء كانت باللغة الغربية ، أو باللغة العربية وبخاصة التي تعالج أصول الفن المسرحي ونقده .

ولست أدعى أن البحث قد تم نضجه وبلغ غايته ، ولكن أقدمه للقارئ العربي على أنه محاولة بذلت فيها جهدي ، والله أسأل أن ينفع به وأن يوفقنا إلى الصواب .

عمر الحسوقي

نشأة المسرحية وتاريخها

١ - في الأدب الغربي :

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية ، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم ، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التنغير . فجبال وتلال وكهوف ، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب ، وسفوح مخضرة ، وأنهار جارية ، وبرد شديد في بعض الجهات ، ودفء جميل على الشاطئ ، ورياح لينة تارة وعاصفة أخرى ، ورعود قاصفة ، وسيول جارقة ، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية قدسوها وتمنقوها بالقرايين والعبادة^(١) .

وكان من آلهتهم التي قدسوها «ديونيسوس» أو (ياخوس) إله النماء والمخصب، وبخاصة العنب والخمر ، وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء ، بعد جنى العنب وعصر الخمر ، ويغلب عليه المرح وتتشد فيه الأناشيد الدينية ، وتعد حلقات الرقص ، وتنطلق الأغاني ، ومن هذا النوع المرح ، نشأت الملهاة (الكوميديا) ، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة ، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) وكان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية ، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والابتهاال إليه أن يعود ثانية ، ثم مثل شخص «ديونيسوس» فكانت (الجوقة) الفرقة تشير إليه وهو على مسرح مرتفع ، ثم أدخل الحوار بينه وبين (الجوقة) ، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها

(1) The Martyrdom of man. by Winwood Read. p. 144. 154,

في الأغاني والأناشيد . وكان الممثلون يظهرون على نشز وسط قومهم على هيئة البشر في نصفهم الأعلى وصور الماعز في نصفهم الأسفل ، ومن هنا اشتقت لفظة (تراجيدى) أى المأساة وهى مركبة من كلمة (أغنية) وكلمة (الجمدى) تركيباً مزجياً .

وأخيراً وضع « أسخيلوس » ٥٢٥ - ٤٥٦ ق م أول مسرحية شعرية وهى الضارعات حوالى سنة ٤٩٠ ق م ، وكان فيها ممثلان رئيسيان بجانب الفرقة ، ثم توالى نتاجه المسرحى إلى أن ظهر « سوفوكليس » الشاعر اليونانى الكبير ٤٩٥ - ٤١٦ ق م ، وأضاف ممثلاً ثالثاً إلى الممثلين اللذين أدخلهما « أسخيلوس » وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء . وقد أدى هذا إلى تقدم سريع فى الحوار المسرحى بدل ترانيم الجوقة . وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص . وسمح بألوان متنوعة من الحوادث . وفوق كل شيء فقد حمل الذين يكتبون للمسرح على مزيد من العناية بالفن المسرحى .

ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ، ووضع له نظاماً خاصاً ، وعنهم أخذ العالم هذا الفن (١) ، وسنعود إلى المسرحية اليونانية بعد قليل .

وكان المسرح ابتداءً عند اليونان من أصل دينى فكذلك ابتداءً لدى الإنجليز لأن طقوس العبادة فى المذهب الكاثوليكي تحتوى على كثير من مظاهر المسرح كالوسيقى والغناء ، وألوان الملابس الزاهية ، وموكب القس بالشموع ، وإلقاء كلمات بطريقة خطافية وغير ذلك .

ولما كانت جمهرة الشعب حينذاك أمية لا تقرأ ، فكر رجال الكنيسة فى تقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها فى صور تمثيلية ، ولكنها كانت تمثل أول الأمر باللغة اللاتينية ، ثم أدركوا أن فائدتها محدودة ، لأن معظم أفراد الشعب لا يعرفون

(1) World Drama, A, Nicoll (London) 1949,

اللاتينية ، فكتبوها بالإنجليزية ، وهنا يتبدى ما يسمى فى تاريخ الأدب (بتمثيل المعجزات^(١)) ، وكان ذلك فى نهاية القرن الثانى عشر وأوائل الثالث عشر .

وكان التمثيل فى أول الأمر يعرض فى الكنيسة ، ثم صار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية ويمثلونها خارج الكنيسة فى عيد الميلاد ، أو فى عيد الفصح أو غيرهما من الأعياد الدينية ، وكان المسرح فى المدن متحركاً على عربات ، كل عربة تمثل منظرأ ، وتتم أمام الناس (كما يفعل أصحاب الحرف عندنا اليوم فى الأعياد الدينية بالريف) أما فى القرى حيث الفضاء والسعة فكان المسرح يقام ويقسم إلى عدة مناظر والناس يهرون أمامه .

كان موضوع هذه المسرحيات البدائية دينياً ولكنه لم يكن جداً كله ، بل كان ثمة مناسبات للضحك ، كرفض امرأة نوح دخول السفينة وكوسوسة الشيطان لبعض الناس ، ولكن السمة الغالبة عليها كانت الجد وانعظة .

ثم أدخل على موضوع هذه المسرحيات الدينية شيء من الأخلاق كالعدل والسلام ، والصدق والكذب ، وأخيراً استقلت المسرحية (الخلقية) عن مسرحية المعجزة حينما استطاع الناس أن يقرءوا التوراة بأنفسهم ، ولم يعودوا فى حاجة إلى تمثيل قصصها لهم .

وكانت المسرحية الخلقية درساً فى الأخلاق يعطى على أيدي ممثلين قولاً وعملاً ، وهؤلاء الممثلون يمثلون أشياء معنوية كالخطيئة والعدل والصدق والكذب والذكاء والعبادة وكانت أقوى الشخصيات هى شخصية الرذيلة (Vice) وكانت مهمته بث روح المرح والسرور ، وتخفيف حدة الجد والوقار بحركاته وسخريته وعبثه ،

(١) مثل قتل هابيل ومولد المسيح وصلبه ، واقدام ابراهيم على قبح ولده وفدائه الى غير ذلك من القصص الدينى ، وكطوفان نوح ، ويوم الحساب ، وابناء القديسين المسيحيين واستشهادهم راجع
History of English Literature by Andrew long

وقد تطورت هذه الشخصية فيما بعد على يد شكسبير حيث صارت شخصاً (المضحك) الذي يلجأ إليه في تخفيف وطأة مآسيه .

وكانت المسرحية الخلقية تعالج أحياناً مشكلات الساعة كعنت رجال الحاشية ونسائهم وكانت المسرحية أشبه بموعظة خلقية منها بمسرحية .

واستمرت المسرحية الخلقية حتى أوائل القرن السابع عشر ، ثم أخذ الناس يملون النصائح والمواعظ الخلقية ، ويطلبون معالجة مشكلات الحياة ورؤية شخصيات مألوفة . وقد نشأ في القرن السادس عشر نوع جديد من المسرحيات ، كان يمثل في حفلات الطبقات العليا ومآديها ليمثلوا به الفراغ بين مرحلتين من مراحل الحفل لتسلية الحاضرين وإدخال المسرة على قلوبهم وكان يسمى (رواية الفترة) . وهو مسرحية قصيرة مليئة بأسباب المرح .

وقد اقتضى التجديد في موضوع المسرحية إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عزز رجل الدين والتغابات الصناعية . وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحققة بقصور الملوك والأمراء والتبلاء . ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملهم إلا إذا اتفقت أو ائتمت من هؤلاء . وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفتي الفنادق ، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة إليزابيث في أواسط القرن السابع عشر ، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام ١٥٧٦ على مقربة من لندن ، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦ م) .

وبما هو جدير بالذكر أن النساء كن ممنوعات أول الأمر من مشاهدة التمثيل، ومن تجرأت منهن على ذلك كانت تضع نقاباً على وجهها وتتكبر ، كما كن ممنوعات من الاشتراك في التمثيل ، وكان يمثل دور المرأة قتي يافع مليح التقاطيع (١) .

(1) Modern English Literature. by. G. H. Mair and A. G. Ward p. 42 - 47.

وسنعود إن شاء الله إلى الكلام على المسرح الإنجليزي وأثر شكسبير فيه عند معالجتنا لموضوع (الدراما) الإبداعية ، وسنرى أن المسرح الإنجليزي على الرغم من أنه نشأ دينياً في أول الأمر إلا أنه مدين للمسرحية الإغريقية بالشئ الكثير ، وإن لم يتصل بالأدب اليوناني اتصالاً مباشراً ، وإنما عن طريق المسرح اللاتيني ، وعن طريق (سنكا) الفيلسوف الروماني الشهير بوجه أخص .

أما المسرحية الرومانية التي لها كبير الأثر في المسرحيات الأوروبية الحديثة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية . إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي ينهبونه نهباً ، وأول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلونس) و (ترنس) وإليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملامح الإغريقية التي عني عليها الزمن . وقد ولد (بلونس) حوالي عام ٢٥٤ ق م ، ومات في السبعين من عمره عام ١٨٤ ق م وكان قد نشأ في البؤس ، واضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق ، والتبأ إلى المسرح ليحسن حاله ؟ ولذلك كانت لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية ، إذ كان يريد التلاحق ، ولذلك كان يمالئ الجمهور ويقدم له ما يسره ويضحكه ، ولم يكن يتلبس بتقدير الأدباء والنقاد .

أما ترنس فقد ولد حوالي ١٥٩ ق م ، ومات ١٩٥ ق م ، وكان من سكان قرطاج ، وأغلب الظن أنه كان زنجي الأصل ، وقد أحضر إلى روما رقيقاً في شبابه ، ويبدو أنه كان على صلة بدائرة صغيرة من الأدباء . وأنه قد كتب ملامحه باعتباره لإمتاح هذه الحلقة لا للحصول على تصفيق الجماهير ، ولذلك كان أدق من (بلونس) أسلوباً وأقرب إلى الروح الإغريقية منه ، ولكنه استعبد نفسه استعباداً ليونان ، بل نستطيع أن نقول : إنه استعبد نفسه لميناندر دون سواه ، ولذلك قلد ولم يخلق .

وقد أخذ معظم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن (بلونس) ، ولذلك اكتسبت شهرة كبيرة لم يكن ليظفر بها من آثاره الأدبية وحدها .

هذا في الملهة . أما المأساة فسكانها عند الرومان هو (سنكا) وقد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوربية فيما ، ولا سيما في المأساة الإنجليزية ، لأنه لم يكن يسور عن تمثيل النازلة والقسوة والمفزعات والأشباح والمناظر الحزينة والفظائع على المسرح ، وقد أفاد شكسبير من كل هذا فيما بعد . ومأساة (سنكا) لاتعد من النوع الجديد ، ولم يعرف التاريخ سنكا بكتابه المسرحية بقدر ما يذكره فيلسوفاً يعتق مذهب الرواقين وأستاذاً مريباً لطاغية الرومان (نيرون)^(١) .

أما في فرنسا ، فقد حذا الأدياء فيها حذو الرومان والإغريق في فن المسرحية وتلبذوا على (هوراس) الروماني في نقده . ولكن معظم تأثرهم كان بكتاب الشعر لأرسطو وما يدور حوله من شروح ، وإن لم يتصلوا به اتصالاً مباشراً ، ولكن من خلال التراجم الإيطالية ، واستطاعوا أن ينشثوا في ثلاثين عاماً (١٦٢٠ — ١٦٦٠) مذهباً مفصلاً ، متلاحم الأجزاء ، هو المذهب الإنباعي (الكلاسيكي) ، وتعتبر الناقد الكبير (بوالو) مشرع هذا المذهب في كتابه فن الشعر (l'Art Poétique) .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة : كورني (١٦٠٦ — ١٦٨٤) ، ورأسين (١٦٣٩ — ١٦٩٩) ، وموليير (١٦٣٢ — ١٦٧٣) ، ومن أهم خصائص هذه المدرسة التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى ، فكل بيتين يشتركان في قافية ، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول . الأول للعرض ، والثاني والثالث والرابع للحوادث ، والخامس للحل ، وكانوا يلتصمون بموضوعات مسرحياتهم من خلفات الأديين الإغريق واللاتين ، وإن استمدوا الوحي والتصوير والتحليل الخلقى الاجتماعي من عصرهم . وكما تأثرت هذه المدرسة في موضوعاتها بالأدب الإغريقي تأثرت في قواعدها كذلك بهذا الأدب ولا سيما في قانون الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان) كما بسطه أرسطو ، ولم يكونوا يسمحون بالأعمال

(١) ولد سنكا بمدينة قرطبة بإسبانيا حوالي عام ٤ ق م ، وحكم عليه نيرون بأن يقتل نفسه في سنة ٦٥ بعد الميلاد .

العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها ، على العكس من المأساة الرومانية . وسنخصص هذه المدرسة بالدراسة التفصيلية . وتتبع تطور المسرحية الفرنسية ومدارسها في الفصول التالية إن شاء الله .

وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية في كل من إيطاليا وأسبانيا وألمانيا وسائر دول أوروبا لوجدناها تقفو أثر المسرحية الإغريقية عن طريق الرومان بأى الأمر . ثم اتصلوا بها اتصالاً مباشراً فيما بعد .

٣ - فى الأدب العربى :

أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقى إلى قيام مصر الفرعونية بطقوس دينية فى شبه عرض تمثيلى يستمد قصصه من بحث إيزيس عن أوزوريس . بيد أنه لم يذكر لنا أكلة أو يسوق شاهداً أو نصاً . وظل أمر المسرح الفرعونى غامضاً حتى أتى الكشف الحديث الذى قام به (كوتز) فى سنة ١٩٢٢ ؛ و (كورت) عام ١٩٢٨ و (سليم حسن) سنة ١٩٢٧ . فبين لنا أن ثمة نصوصاً تمثيلية قديمة بعينها يقع فى أربعين مشهداً كذاك التى اكتشفها كورت . وتدور حوادثها حول إيزيس وأوزوريس وابنيهما (حورس) وعدوم (ست) إله الظلام . وقد ظلت تمثل إلى زمن هيرودوت ، أى إلى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولم تكن قصة ساذجة بل كانت كبيرة المغزى . وكان رجال الدين يقومون بالتمثيل . كانت القصة تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنيهما حورس . الذى ينتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذى تسبب فى موت والده . ويتسكنان من إعادة أوزوريس إلى الحياة . وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان فى البحث عن جثة أوزوريس التى قطعت أربعين قطعة . وفى كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية . وأحياناً حقيقية . ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل . ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلوصياحه . وقد ذكر هيرودوت : أن الإغريق قد أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة وإن لم يتطور عندهم ويخرج عن النطاق الدينى . وهناك سمات متشابهة بينهما ، فأوزوريس الإله المصرى القديم وديئوسوس يرمز كل منهما إلى الخصب والنباء .

لم يقف المسرح المصرى القديم على عتبة المعبد بل خرج إلى الشعب . وكان يقوم بالتمثيل فرق متجولة ويدخله بعض الرقص والغناء ، ثم قضى على هذا المسرح المصرى وانمحت معالمه في مصر اليونانية والرومانية ، ولاسيما بعد ظهور المسيحية لاتصاله الوثيق بالوثنية (١) .

ولما دخل العرب مصر ، واعتنق أهلها الإسلام ، وتعلوا العربية ، صار الأدب العربى أدباً لهم ، وإذا بحثنا في الأدب العربى وجدنا كثيراً من أصول الأدب المسرحى ، بيد أنها لم تم وتطور كما تمت عند الأمم الأخرى .

وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين في قصة تبتدىء بخروجه من المدينة إلى أن قتل في كربلاء ، وكانت القصة تمثل في ساحة واسعة ضربت فيها الخيام وانتشحت بالسواد ، ويقوم شيخ يثير شجون الناس يذكر مآلقاته الحسين وآله في نغم حزين يهيج العواطف ويستدر الدموع ، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها في زجاجة تحفظ للاستشفاء ، وينتهى التمثيل بحرق أعشاش في جوانب الساحة التي مثلت فيها القصة . وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء ، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللاً بالسواد .

وكان في زمن المهدي رجل صوفى اشتهر بالتقوى والصلاح ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، وكان لا يدع سبيلاً للبوعظة إلا سلكه ، وكان من عادته أن يخرج في يوم الاثنين ويوم الخميس إلى ظاهر بغداد . فيلتف حوله جمع من الرجال والنساء والصبيان ، ثم يصعد شرفاً وينادى بأعلى صوته : « ما فعل النبيون والمرسلون ؟ أو ليسوا في أعلى عليين ؟ » فيقولون : نعم ، فيقول : هاتوا أبا بكر الصديق . فيتقدم رجل فيجلس بين يديه . فيقول له : جزاك الله خيراً يا أبا بكر عن الرعية ، فقد عدلت فقامت بما أرضى الله ، وخلفت محمداً صلى الله عليه وسلم فأحسنّت الخلافة ،

(1) Sir Ernest Wellis Budge Osiris The Egyptian Resurrection.

وراجع في المسرح الفرعونى : على هامش التاريخ المصرى القديم لعبد القادر حمزة .

ووصلت جبل المدين بعد حل وتنازع ، وفرغت منه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة وفعلت وفعلت . ويذكر ما قام به من جليل الأعمال ، ثم يقول اذهبوا به إلى أعلى عليين . وينادى : هاتوا عمر بن الخطاب ، ويقدم رجل آخر فيقول : جزاك الله خيراً — وهكذا يأتي بكبار الصحابة والخلفاء وغيرهم ويحاكم كلا منهم ، ويقضى فيهم قضاءه^(١) : ويذكرنا ما كان يفعله هذا الصوفي الصالح بالمرحبة الأخلاقية التي عذبت بها الكنيسة .

ثم نجد نوعاً آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك ، وكانت هذه الروايات أول الأمر ملهاة الطبقة العليا من الشعب وأقدم ما وصل إلينا من النصوص التي ورد فيها ذكر خيال الظل ما ذكره المراسي في سلك الدرر للسيد أحمد البيروقي من رجال القرن السادس الهجري :

أرى هذا الوجود خيال ظل محركة هو الرب النفور
فصندوق اليمين بطون حوا وصندوق الشمال هو القبور

وقد ذكر ابن حجة في (ثمرات الأوراق) وعلاء الدين البهائي في (مطالع البدور) أن صلاح الدين الأيوبي ووزيره القاضي الفاضل كانا يشاهدان روايات خيال الظل ، وقد ظل لخيال الظل سوق رائجة بمصر ولا يلهيها ولو به ، حتى اضطر بعض الملوك إلى إبطاله لما كان يقع بسببه من المفاصد في هذه التجمعات ، وقد ذكر السخاوي في (التبر المسبوك) أن السلطان جقمق أمر بإبطال اللعب به ٨٥٥ هـ وإحراق شخصه ، وكتب على اللاعبين اليهود بعدم العودة إليه . وذكر ابن أبي رياس الجركسي في بدائع الزهور : أن السلطان محمد أبا السعادات كان يطرب كثيراً لفكاهات خيال الظل لمثلها أبي الخير في حفلات المولد النبوي عام ٩٠٤ هـ . وقد بلغ الهوس به عند بعض الملوك إلى أن حمله معه في الحج . قال زين الدين عبد القادر الجزيري في (درر القوائد المنظمة) : إن السلطان شعبان لما حج سنة ٧٧٨ هـ حمل معه عدة من أرباب الملاحى والمخايلين ، فأنكر الناس ذلك عليه .

(١) راجع صهاريج اللؤلؤ للسيد توفيق البكري ص ٢٥٨ .

لأنه غير لائق بالحج . وقد حضر السلطان سليم بعد فتحه مصر رواية إعدام طومان باى على باب زويلة وأعجبه الممثل فأجزل عطاءه واصطحبه معه إلى تركيا كما ساق كل أصحاب الفنون إليها .

ودلت بعض النصوص الشعرية على أن النساء كن يتولين اللعب به أيضاً ، منها ما أنشده الصفدى فى شرح لامية العجم ، والنواجى فى الحلبة اللوجيه المناوى فى لاعبة بخيال الظل :

إذا مانعت قلت شكوى صباية وإن رقصت قلنا حباب مدام
أرتنا خيال الظل والستر دونها فأيدت خيال الشمس خلف غمام

ومن أشهر من ألف روايات لخيال الظل وابتدع فيه نمطاً جديداً هو ابن دانيال الكحال المتوفى سنة ٧١٠ هـ ، وله رواية اسمها (طيف الخيال) والبطل فيها هو الأمير وصال وتابعه طيف الخيال الأحب القصير ، ويحاول ابن دانيال تحليل هاتين الشخصيتين فيظهر مواطن الضعف فى الشخصية الأولى ومواطن الشذوذ فى الشخصية الثانية . ويعرض لنواحي اجتماعية عامة كاجتذاب الخاطبة للأمير بعروس موهوبة ذات جمال ومال فيجدها شوهاه حين يدخل بها .

ومن الروايات المشهورة فى هذا الضرب من التمثيل رواية (غريب وعجيب) وفيها تعرض شخصيات مختلفة لثلاثين نوعاً من الرجال الذين عاشوا فى أسواق القاهرة ، وفيها يصف كل رجل مهنته بطريقة فكاهية^(١) وهذه الرواية تذكرنا بقصص (كاتربرى) للشاعر الإنجليزى (تشوسر) .

وقد كان من اليسير أن يتطور هذا الفن وينمو ، ويخرج من خيال الظل إلى المسرح ومن الحوار إلى الحركة لو أن العصر كان عصر قوة نهضة ، ولكن مصر

(١) راجع كتاب (العرب) للعلامة أحمد تيمور للطبعة الأولى (السلفية ١٩١٨) وراجع مجلة الفتح للسيد محب الدين الخطيب العدد ٨٥٩ ، وراجع أدبنا للشعبي فؤاد حسنين وراجع خيال للظل لبول كاله مقاله فى الأدب والفن (لندن ١٩٤٤) عدد ٣ ص ٦٠ .

كانت تنحدر كل يوم في مهواة الجهل والفاقة على أيدي الممالك والأتراك إلى أن
نزلت في قاع الهاوية .

ولا أريد أن أخوض في الأسباب التي جعلت العرب يعزفون عن هذا اللون
من الأدب فالمقام لا يتسع لهذا البحث وقد أفضت فيه في غير هذا المكان (١) .
ومهما يكن من أمر فإن المسرحية الحديثة كما عرفناها أوروبا لم تدخل مصر
إلا بعد عصر النهضة وبعد اتصالها بالأدب الغربي .

٣ - في الأدب المصري الحديث :

ابتدأت النهضة في مصر علمية حرية ؛ لأن البلاد لم تكن في حاجة الآداب
حاجتها إلى العلوم والجيش ، وقد سخر كل شيء في مصر لإبان عهد محمد علي لخدمة
الجيش من بعثات طبية وهندسية وصناعية ، ومع كل فقد كان لتلك النهضة العلمية
أثر عظيم فيما بعد ؛ لأن الشباب الذي تعلم في أوروبا في مستهل النهضة قاد الحركة
الفكرية في مصر فيما بعد . وفي طليعته رفاة الطهطاوى ، ومحمد علي البقلي ،
وعلى مبارك .

ومن الطبيعي ألا يكون للمسرح أى نصيب في بدء النهضة كبقية الآداب ،
وفي الحق لم تبدأ العناية بالمسرح إلا في عصر إسماعيل ، وكان مغرمًا بتقليد الحياة
الأوربية ، ولا بدح فقد تربى في فرنسا صغيراً فكان كل همه أن يحاكي الحياة الأوربية .
ويود لنفسه ورجال حاشيته والطبقة الحاكمة وسائل اللهو والمتعة ، ومن أهم ما عنى به
المسرح ، فافتتح مسرح الكوميدي ، عام ١٩٦٩ لأول عهده بالحكم حين احتفل
بافتتاح قناة السويس ، ثم أنشأ مسرح (الأوبرا) في العام نفسه ومثل فيها
جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا ، وأول مسرحية مثلت
في الأوبرا هي (ريجوليتو) ثم كلف إسماعيل مريت (باشا) بوضع (أوبرا)
مصرية يستقى حوادثها من التاريخ المصري القديم . فأشرك مريت معه (أغيسلانسوني)
الإيطالي في تأليف (عائدة) ولحن موسيقاها (فردى) .

(١) راجع كتابنا : النابغة للذبياني ، وفي الأدب للحديث ج ١ ، والفتوة
بمهند العربي .

ومسرحية عائدة مأساة تحكي قصة عائدة ابنة ملك الحبشة الأسيرة في مصر وراداميس قائد جيش فرعون ، وتدور حول حيرة عائدة بين هواها ووطنها ، وحيرة راداميس بين هواه ووطنه ، وينتهي الفصل الأول منها يتغلب وطنية راداميس على حبه ، ويتغلب حب عائدة على وطنيتها ، وفي الفصل الثاني يعود راداميس القائد المصري بملك الحبشة وابنته أسيرين . وفي الفصل الثالث تشتد الحوادث ، إذ ترى ابنة فرعون راداميس فتجه ، ولكنه لا يبادلها الحب ، ويتذكر عايذة وحبا له ، ثم تتبين الأميرة الفرعونية سبب انصرافه عنها ، وحين يعلم راداميس باقتضاح سره يعزم على الحرب بمعائذة ووالدها . وفي الفصل الرابع يقبض على المتآمرين ، وحين تعرض ابنة فرعون على راداميس مساعدتها بأباها . وفي الفصل الخامس يموت الماشقان راداميس وعائدة ، وقد كتبت المسرحية أول الأمر باللغة الإيطالية ثم ترجمها عبد الله أبو السعود^(١) إلى العربية .

وشيد إسماعيل بعد ذلك مسرح الازبكية ، وأخذ يشجع الممثلين ويمنحهم المنح والإعانات ويحضر تمثيلهم ، وفي عهده بدأت نواة المسرح المصري على يد بعض الفرق المصرية والسورية .

كانت النهضة في سوريا نهضة أدبية يخلاف النهضة العلمية في مصر ، وذلك لأن رجال الإرساليات الأجنبية كانوا حلة المشاغل في تلك النهضة أول الأمر ، وقد أسسوا الكلية الأمريكية ببيروت في سنة ١٨٦٨ عقب الحوادث الدامية التي وقعت في تلك السنة ، ثم أسسوا الكلية اليسوعية بعدها بقليل ، وقد كان لهما أثر بارز في توجيه النظر إلى القصة العربية ، كما كان من مهمهم نشر التعاليم الدينية طبقا للذاهب المسيحية العربية ، وقد عتوا بترجمة التوراة ، وظل الجدل الديني متيطراً على الصحافة السورية ورجال الأدب ثمة ردحاً من الزمن ، ولعل هذا يعطل لنا سبق السوريين في الصحافة والتمثيل .

(١) توفي سنة ١٨٧٨ وهو من أوائل تلامذة رعاية الطهطاوى ، واشتغل بالتدريس في دار المعلمين ، واشتهر بالترجمة والتأليف في التاريخ ، وصار عضواً بمجلس الاستئناف وأسس جريدة وادى للنيل .

وأول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية هو مارون نقاش اللبناني (١) الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة ١٨٤١ ، وابتدأ تمثيله باللغة العربية النادرة ، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية « البخيل » العربية عن « مولير » ، وذلك في أواخر سنة ١٨٤٧ ، ثم قدم روايته الثانية (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد) في سنة ١٨٤٩ .

ويبدو أن جمهوره لم يقدر ذلك الفن حق قدره ، ولم يكن عنده الاستعداد لفهمه بل كان يؤثر الغناء والفكاهة ، وبذلك انحرف مارون بفنه ليرضى جمهوره فأثر فيه من القطع الغنائية ، والفكاهات ، وكانت آخر مسرحية له هي (الجسود السليط) في سنة ١٨٥٣ وتبج وجه اجتماعية عصرية .

أما في مصر فأول مسرح عربي أنشئ بها هو ذلك الذي قام به يعقوب ابن صنوع (٢) بالقاهرة في يوليو سنة ١٨٧٦ وقد اقتبسه كذلك من إيطاليا التي درس بها ثلاث سنوات ، وكان يجيد عدة لغات مكتته من أن يدرس هذا الفن دراسة متبقة ، وقد مثل في خلال سنتين عاشرهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية ما بين مقتبس من الأدب الغربي صيغه محلية ، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية ، وإن غلبت على لغة مسرحياته اللغة العامية ، وبعضها يحتوى على فصل واحد وبعضها على خمسة فصول ، وقد راجت رواجا عظيما على الرغم من أنها تمثل المجتمع المصري بعمومه في سخرية لاذعة أحيانا . وقد شجعه إسماعيل وأثابه على جده في وضع المسرحيات وإخراجها وتمثيلها ، وحضر بعض مسرحياته ، ولقبه بمولير مصر .

(١) ولد مارون بصيدا سنة ١٨١٧ وتوفي سنة ١٨٥٥ — راجع في أخباره أرزة لبنان لنقولا نقاش ، وموائد الروايات والنباتات بمجلة لبنان ١٨٨٧ لسليم نقاش ، ونهضة التمثيل في الشرق العربي لزكي طليمات « مجلة الهلال ابريل ١٩٣٩ ص ١٤٤ »

(٢) ولد يعقوب بن صنوع بمصر سنة ١٨٣٩ وتوفي سنة ١٩١٢ وهو اسرائيلي مصري ، وصاحب جريدة (ابي نضارة) للهزلية للسياسية . راجع تاريخ حياته في كتابنا في الأدب الحديث ج ١ وفي أبو نضارة للدكتور ابراهيم عبده ، وفي للصحافة العربية للطرازي .

وكانت فيه جراءة ، ورغبة جامعة للإصلاح ، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم ومن الأداة الحكومية ، وندد بظلم إسماعيل وتعمف الحكام في عهده وبخاصة في مسرحية الوطن والحرية ، مما أثار عليه حفيظة الطبقة الحاكمة وعلى رأسها إسماعيل فأمر باغلاق مسرحه .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة عاجلة على بعض مسرحياته وموضوعاتها ، لأنها بدلنا على ذوق الجمهور في ذلك الوقت ، وعلى القضايا التي كانت تشغل بال المصلحين وإن كان تأثير من مسرحياته ذات فصل واحد ولا ينبغي بها سوى الإضحاك ، ولكن كان يراوح بين هذه المسرحيات المضحكة والمسرحيات التي تنشد الإصلاح المسرحية (الضربان) تعالج موضوعاً اجتماعياً ، والزواج من اثنتين كان متفشياً في تلك الآونة ، ولا سيما بين الأثرياء ، وقد أظهر فيها (صنوع) المضايقات التي يتعرض لها زوج الاثنتين عندما احترمت بينهما الغيرة واشتد النزاع وقام الشجار ولا يستطيع أن يتحيز لإحدهما ضد الأخرى ، فتقبلان عليه .

وقد انتقد (الحديثو إسماعيل) هذه التمثيلية ، ونهاه عن تمثيلها ، وعلى الرغم من أنها تعالج موضوعاً اجتماعياً ، إلا أن المؤلف قد خاناه الحظ في تأليفها ؟ إذ أثار فيها من الضرب والكلمات الخليطة السوقية .

ومن خير مسرحياته (الصدقة) وهي ذات فصل واحد وتشمل ثلاثة عشر منظرأ ، وقد عني المؤلف بالصدقة والوفاء .

تجري حوادث المسرحية في بيت من بيوت الطبقة المتوسطة بالإسكندرية لأحد التجار السوريين المسيحيين ، هو بيت (الست صفصف زوجة المرحوم طنوس) ، وهي سيدة تناهز الخمسين من العمر ، توفي أخوها كذلك منذ أربع سنوات ، فكتلت ابنته الآنسة (وردة) ، وابنه (نجيب) .

وترفع الستارة عن (نجيب) وحده ، وتعلم من حديثه مع نفسه أن اليوم هو موعد وصول البريد من إنجلترا ، وأن عليه أن يذهب إلى القنصلية الإنجليزية لينسلم رسالة طال انتظار أخته (وردة) لها منذ ثلاثة أشهر من ابن عم لها في

(لندن) اسمه (نعيم) تحبه ويحبها ، وكانا قد تعاهدا على الزواج قبل سفره الذى انقضى عليه ستة أعوام للتدريب على أعمال التجارة فى بلاد الإنجليز ، وظلت (وردة) وفية له ، لا ينال من إخلاصها انقطاع الرسائل حيناً ، وقتور لهجتها حيناً آخر ، إنها ترى طيفه فى أحلامها ، وعبثاً حاول الجميع أن يصرفوها عن شغفها ، وعن سر أب تعلق به قلبها الساذج .

ومن حوار (وردة) وأخيها فى المنظر الثانى نعرف أن (نجيب) متيم بفتاة جميلة تدعى (نفلة) وهى ابنة تاجر سورى شهير اسمه (نعمة الله) ، وأن (نعمة الله) هذا يتودد إلى عمتها (صفصاف) ويريد أن يتزوج منها ، وتعرض علينا المناظر التالية هذين العاشقين ، وفى المقابلة المتصلة بين غرامهما ، وغرام هؤلاء الشباب ما يشير كثيراً من الضحك .

وتتأزم القصة حينما يتقدم لخطبة (وردة) شاب إنجليزى مذهب يدعى (مستر هنجس) يعمل فى تجارة المنسوجات بين بلاده وبين الشام ومصر ، ويتكلم خليطاً من الإنجليزية والعربية الفصحى التى لقنه إياها أستاذ مصرى فى (لندن) ، وقد لقي هذا الفتى (مس روز) - كما كان يدعو (وردة) - فى سهرة لى أحد تجار المنسوجات اسمه (جبران) فأعجب بها وبحسنها ورقة حديثها ، وسأل (نعمة الله) أن يطلب له يدها ، وعندما تستقبل الأسرة هذا الخطيب الإنجليزى ترفض (وردة) أن تقترن به ، وتكرر أنها تحب ابن عمها الغائب ، وحين تذكر اسمه يقول (هنجس) إنه اسم صديق له يعرفه معرفة وثيقة فى (لندن) ، بل جاء منه كتاب فى صباح اليوم ذاته ، وتستفسر (وردة) فى لهفة عن أنباء حبيبها ، وما تكاد تقرأ فى ذلك الكتاب أنه خطب فتاة إنجليزية حتى ينمى عليها ، وبعد أن ثوب إلى رشدها كان من المنتظر بعد أن تأند لها أن حبيبها نكث العهد أن ترضى (بهنجس) زوجاً لها ولائها نقيم على الوفاء ، وتريد أن تضحي بشبابها .

ويشور عليها أهلها ، ونهدها عمتها إذا لم تتزوج هذا الشاب الإنجليزى فعليها أن تنادر المنزل ، وبهم بالخروج ، متمنية السعادة لمن شاء لهم حسن الطالع ألا

تقوم العقبات في سبيل زواجهم أى لعمتها ولاخيها (نجيب) ، ونعمة الله ، وإزاء هذا الكرم العظيم ، وهذه التضحية يكشف (مستر هنجس) عن شخصيته الحقيقية - ذلم يكن سوى (نعم) حبيبها وابن عمها ، وقد تنكر هكذا اينخبر قوة حبها وعمق عاطفتها .

ويضمها إلى صدره ، ويسأل عمته أن تباركهما ، وتنتهى المسرحية في فيض من المرح والفرح ، باعلان زفاف (تقلة) إلى (نجيب) و (صفصف) إلى (نعمة الله) ويقول نعم : « هذا جزاء الصداقة » (١)

والذى نلاحظه على يعقوب بن صنوع في أكثر مسرحياته الاجتماعية أنه يتخذ شخصياتها من بين الجالية السورية المسيحية ، ولكنه كان يتخرج من معالجة مشئون المسلمين ؛ لأن لهم تقاليدهم الخاصة ، والاختلاط غير مباح لديهم ، وبذلك يكون له فرصة أوسع للعمل المسرحي ، وربما كان يخشى غضبهم لتناوله أسرار بيوتهم . وقد أجمل يعقوب بن صنوع تاريخ مسرحه في مسرحية (مولير مصر وما يقاسيه) ، وفيها شرح أهدافه من تأسيس هذا المسرح ، وأنها لإصلاحية تهذيبية قبل كل شيء ، ويتبين لماذا أثر العامية على الفصحى حتى يكون قريباً من عقلية الجماهير ، وقد نشر هذه المسرحية منفصلة في سنة وفاته حرصاً منه على معرفة الناس لمذهبه وجهاده .

ثم وفد إلى مصر من لبنان سليم النقاش في أواخر سنة ١٨٧٦ ، نصحه بفرقة تمثيلية ، ومسرحيات عمه مارون نقاش : « البخيل » و « أبو الحسن » « المغفل » ، « السليط الحسود » وترجم « أوبرا عايدة » إلى اللغة العربية محافظاً على طابعها الغنائي ، واقتبس من الفرنسية « هوراس » لكورني و « ميتردات » لراسين .

وقد شجعه إسماعيل على تكوين فرقة ، والقيام بالتمثيل ، وابتدأ عمله في الإسكندرية وهناك دعا إليه صديقه أديب اسحق (٢) ليأشده أزهر ، وكان أديب

(١) راجع « المجلة » مارس ١٩٦١ ، مقال عن يعقوب بن صنوع للدكتور أنور لوقا .

(٢) انظر ترجمته في كتابنا في الادب الحديث ج ١ .

قد ترجم من قبل مسرحية « أندروماك » لراسين ، فلما قدم الإسكندرية قدمها لمسرح النقاش ، ثم ترجم مسرحية « شارلمان » ، وقد أعجب بها المصريون كثيراً ، ثم اشترك مع سليم النقاش فى تأليف المسرحيات وتمثيلها^(١) بيد أنهما وجدا بعد فترة أن عملهما هذا لا يعود عليهما بربح ، وأنهما لم يصادفا من النجاح ما يبشر بمستقبل باسم ، فانصرفا إلى الصحافة سوياً ، واتصلا بالسيد جمال الدين الأفغانى تاركين فرقتهما إلى يوسف خياط الذى عمل معه الشيخ سلامة حجازى فى مستهل حياته التمثيلية ، كما عمل مع سليمان القرداحى الذى استقل بفرقه عن يوسف خياط . ويلاحظ أن المسرحيات المقتبسة والمحررة على يد هاتين الفرقتين قد كثرت ، من ذلك : فيدر ، وتليماك ، وأستير ، والجاهل المتطرب ، والمرضى الوهمى ، وغيرها .

ومن الذين عنوا بالمسرح والترجمة له محمد عثمان جلال وكان ينقل من الفرنسية ويضفى على مسرحياته روحاً مصرية خالصة وكانت لغته عامية ومن ذلك روايات (مولير) وسمها (الأربع روايات من نخب التيارات) ، ومنها رواية (ترتوف) وسمها (الشيخ متلوف) ، ومثلت مراراً على المسرح المصرى ، وقد ترجمها محمد الصاوى فيما بعد ترجمة أخرى ، ومنها النساء العالمات ، كما نقل إلى العربية بعض مسرحيات (راسين) وسمها : (الروايات المفيدة فى علم التراجيدة) وقد مصر أشخاص هذه الروايات جميعاً هزلية ومأساة ، وكتبها باللغة العامية فى ذلك يقول « وجعلت نظمها يفهمه العموم فان اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام »^(٢) ، وقد ألف مسرحية باللغة العامية عن الخدم والمخدومين « وتعد باكتورة فى وضع الروايات المصرية وتمثل البيت المصرى والمجتمع الوطنى يندر ما يقارنها فى بابها بين روايات هذا الجيل ، وبحق يسمى محمد عثمان جلال أبا المسرحيات الوطنية فى العصر الحديث »^(٣) .

W. Sapy : La Genese de L'Eaptit. Egyptian P. 128 (٢)

(٢) مقدمة الروايات المفيدة فى علم التراجيدة ، وقد ترجمنا لمحمد عثمان جلال فى كتابنا فى الأدب الحديث ج ١ وناقشنا اتجاهه للغة العامية وذكرنا أسبابه فأرجع إليه ثمة .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١٧ .

ومن أوائل المسرحيات التي كتبت شعراً مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل
اليازجي سنة ١٧٨٦ وقد مثلت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨ . ثم انتقل
المسرح المصري إلى طور جديد بقدم أحمد أبو خليل القباني (١) ، وفرقته
المسرحية من دمشق إلى مصر في يونية سنة ١٨٨٤ ، لأن المسرح ظل إلى أن
جاء القباني معتمداً في الغالب على المسرحيات الاجنبية العربية سواء مصرت
أول تمصير ، فلما جاء القباني اتجه نحو التاريخ العربي والإسلامي فوضع مسرحيات
عنثرة ، والأمير محمود نجل شاه العجم ، وفاكر الجليل ، وهارون الرشيد ،
وأنس الجليل ، ونفح الرب ، والشيخ وضاح ، وغيرها ، وقد امتاز أسلوبه
في تلك المسرحيات بأنه كان أدق لغة وأقرب إلى العربية الفصحى ، وقد استعمل
السجع والشعر معاً ، على أن مسرحياته كانت أوهى جبكاً وأضعف سياقاً من
المسرحيات العربية ، ومن نماذج كتابته قوله في أول مسرحية الأمير محمود
شاه للعجم ، وهي مقتبسة من ألف ليلة وليلة .

الغلمان : بزغت شمس التهاق في سماء الافتخار
مذ بدا قر الزمان ذو المعالي والوقار
مالك فينا عطوف منعم ير كريم
محسن عدل رهوف طاهر التقلب رحيم
فأدعه بالسرور يا إله والصفاء
أبدأ مدى الدهور مسعداً ومنصفاً
غن أبا الإنشاد واسلم ما انجلي بدر التمام
مشرفاً ساي معظم في ابتداء وختام (يذهبون)
مالك : لا يسلم المرء من هم ومن كدر ولو ترفع فوق الشمس والقمر
إن أحسنت هذه الدنيا لصاحبها يوماً ستنبهه غما مدى العمر

(١) ولد للقباني بدمشق سنة ١٨٤١ وتوفي بها في ٨ ديسمبر ١٩٠٢ .

على بولنى محمود .

حاجب : أمرك يا معدن الجود .

ملك : ما أنعم الله على عبده بنعمة أوفى من العافية ، وكل من عوفى فى جسمه ودينه فى عيشة راضية ، أسنى على رشدك يا محمود ، وعقلك الذى كنت عليه محسود ... الخ .

وتدور حوادث المسرحية حول قصة (قر الزمان) حيث يعشق ابن الملك صورة ، ويرفض الزواج إلا بصاحبة الصورة ويسافر متنكراً إلى الهند ، ثم يصير وزيراً للملكها ، وأخيراً تقع الحرب بين مملكة أبيه وبين الهند ، ويشن أبوه الحرب على الهند ، ويكشف أمر ولده ، ويكشف ولده أمر صاحبة الصورة إذ يتبين أنها ابنة ملك الصين ليرحل إلى الصين ويخطبها إلى أبيها ويعود بها وتزف إليه وتطيب الأمور للجميع .

ولقد كان أثر أحمد أبو خليل القباني واضحاً فيمن عالج المسرحيات من السوريين من حيث اللغة ، ولقد أسهم كذلك فى حركة الاقتباس والتقل التى كانت سائدة فى عصره فترجم مسرحية (متريدات) التى اقتبسها عن (راسين) وهذا أحد ألوان الجهد الذى بذله فى هذا المضمار (١) .

أجل انرى لغة القباني و خليل اليازجى فى رواية سليم نقاش (ظلوم) التى مثلها أمام الخديو اسماعيل ، وظن أنه يعرض به فاضطهده . وفى تعريبه لرواية عابدة ، وفى تعريب جورج طنوس لإحدى مسرحيات فولتير التى سماها « الشعب والقيصر » ومن المصريين الذين اقتفوا أثر هذه الحركة ، واتجهوا

(١) ترجم له اكرم الميدانى فى مقال بجريدة الاهرام عدد ١٨ من ديسمبر ١٩٥٢ . راجع فى اخباره كذلك : اعلام الادب والفن لانتور الجندى دمشق ١٩٥٥ ، وزكى طليمات فى مقاله : كيف دخل التمثيل بلاد الشرق ، مجلة الكتاب للعدد الرابع من السنة الاولى فبراير ١٩٤٦ .

صوب التاريخ الإسلامى على أنور فى روايته عنثرة وسماها : شهامة العرب (نشرت ١٩٠٢) وتبدأ هكذا :

الجميع : قد بدا الصبح المنير وبدأت شمس النهار
وزها الروض النضير فى شقيق وبهار
فلتش ياذا الأمير فى علاء وانتصار
واتتش كيا نسير بافتخار فى القفار

دور : واشكروا الرب القديم حيث أعطانا النعم
رب زمزم والحطيم واهب الخير الأمم
صاحب الفضل العميم مسرى الجود والكرم
صارف الأمر المسير دون بطء وانتظار

ويقومون واقفين ويقولون . . . الخ .

وقد أسهم الشيخ محمد عبدالمطلب الشاعر المشهور فى هذه الحركة بعدة روايات ألفها هو وزميله محمد عبد المعطى مرعى وإن لم يوفقا فى سبك المسرحيات وفهم مقتضيات المسرح ، وكانا أكثر توفيقاً من حيث اللغة وعدم جموح الخيال ، والتقيد بقدر الإمكان بحدوث التاريخ ، ومن تلك المسرحيات (المهمل) أو حرب البسوس ، وأمرؤ القيس وكلتاها قد نشر سنة ١٩١١ ، وتبندى رواية امرئ القيس على هذا النحو :

الحارث : إنه ليحزننى أن أرى العرب وقد فتكت بهم العداوات . وفشت بينهم البنضاء حتى أصبحوا لايلم لهم شعث ولا يلتم لهم شمل .

ابنة حجر : أليت اللعن ! حال تبكى العدو قبل الصديق الحميم .

حاجب : 'مولائى ! وفوذ العرب بالباب يشتأذنون .

الحارث : ليدخلوا موفورين ، ولينزلوا موقرين .

مالك زعيم الوفود : حيا الله الهمام .

الحارث : حيتيم أيها الكرام (ثم يجلسون) :

مالك : أبيت اللعن ! إن العرب على ماترى فى عداوات مستمرة ،
وذحول مستحكمة ، ودماء بادت بها الأحياء ، وفنيت العشائر
وهلكت العماثر ، ولم يبق إلا أن يتداركهم الهمام ، بتدبيره
وحسن رأيه فيولى أمورهم بية ، وكلهم سادة أيجاد ، ساسة
أنجاد ، وفى ذلك صلاح أمم العرب وقوام ملكهم ، فإن
أجابهم إليه فهو موثلهم العظيم عند كل حادث عظيم .

ومن الذين شاركوا فى هذه النهضة المسرحية وهذا الاتجاه نحو التاريخ العربى
الإسلامى الزعيم مصطفى كامل حين ألف روايته فتح الأندلس وهو بعد طالب
بالحقوق سنة ١٨٩٢ ، وموضوعها صراع بين الجاسوسية الرومية وبين العرب
خلال فتح الأندلس ، وقد جمع فيها بين الشعر والأناشيد ، والنثر المسجوع
ويبتدىء الفصل الأول بحوار بين الوزير عباد ، وهو رومى الأصل وكان وزيراً
لموسى بن نصير القائد العربى المشهور ، وبين فتاة تدعى مريم وهى كذلك رومية
مجلوبة من بلادها صحبة رجل اسمه (نسيم) ، لترجو الوزير فى أن يتوسطه فى عدم
وقوع الحرب بين العرب وأهل الأندلس ، فىأبى عباد ، فتغضب وتخرج من عنده ،
ثم يأتى نسيم ويتكلم مع عباد برهة . وينتهى الأمر بقبول عباد . ويجرى هذا الحوار
على النحو الآتى :

عباد : يا زهرة العرب إن الحب أضنانى	وحسن قدك أعبانى وأفنانى
ملكى قلبى ففضلت الغرام على	ما كنت أفضله فى كل أزمانى
لك الفؤاد لجودى بالوصال فما	أحلى الوصال على قلبى ووجدانى
لك الحياة وما فى الجسم من رفق	ومن دماء ومن دمع وأشجان
لك الوزير وزير الملك بمثل	فتعيسه بما يسمى بيه هانى
حسبت أن الهوى يجدى فهمت به	فما أفاد وما للوصل أدنانى

فهل ترين وراء الحب منزلة تدنى إليك فان الحب أقصانى
مريم : نعم وراء الهوى يا صاح منزلة تدنيك منى ومن وصلى وإحسانى
وهى الوفاء لأوطان بها نشأت آباؤك الغر من فازوا بعرفان

وعلى هذا النمط ألقت عدة مسرحيات فى تلك الحقبة مثل : مسرحية (حسن الوفا والظهور بعد الخفا) لحامد الصدر ، ومثل مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود واصف) ، ومثل مسرحية (الحب الوجدانى لمحمد منتصر) و (ابن زيدون وولادة لإبراهيم الطربلسى سنة ١٨٦٨) . وفى هذه الفترة حاول أحمد شوقى وهو بعد طالب فى باريس كتابة المسرحيات مثل مسرحية على بك الكبير ، ولكنه لم يظهرها للجمهور فى ذلك الوقت ، وربما كان من أسباب هذا أنه لم يكن راضياً عنها كل الرضا ، أو أن الجمهور لم يكن مستعداً - فى رأيه - لتلقى مثل هذه الرواية تلقياً حسناً ، وهى تختلف عن مسرحية على بك الكبير كما ظهرت فيما بعد بعض الاختلاف .

فى المسرحية الأولى التى ألفها وهو طالب بباريس نجده يصنع عقدتين أولاهما تاريخية والثانية مع صنع خياله . أما التاريخية فكانت تدور حول الانقلاب الذى دبره محمد أبو الذهب ضد ولى نعمته وسيده على بك الكبير ، وكيف أحكم التدبير حتى شعر سيده بأنه على وشك الهزيمة فآثر أن يهرب من مصر ويلجأ إلى صديقه (ضاهر العمر) صاحب عكا ، علمهما يتعاونان معاً ضد أبى الذهب ولكن جهودهما ذهبت سدى أمام جيش أبى الذهب القوى .

وكان الخليفة العثمانى ورجاله يؤيدون أبى الذهب حتى يتخلصوا من على بك الكبير الذى رأى فيه من الدماء والإخلاص للوطن الذى عاش فيه — مصر — ماضيقهم ، وقلل من نفوذهم وكاد يستقل بها عنهم ، حتى إذا فرغوا منه رجعوا إلى أبى الذهب الضعيف فكان سهلاً عليهم خلعهم والقضاء عليه .

وكان يساعد أبى الذهب كذلك مراد بك مملوك على بك الكبير حتى يتخلص من سيده لتخلص له حبيبته (إقبال) تلك التى تزوجها على بك .

أما العقدة الخيالية فتدور حول زواج علي بك من إقبال الجارية الجركسية ابنة الجلاب مصطفى اليسرجي ، ولما اضطر إلى الهرب إلى بلاد الشام خلا الجو لمراد بك ، فأخذ يتقرب من إقبال ويصب في أذنيها أحاديث حبه . حتى يحملها على قبوله زوجاً أو حبيباً ، بعد أن تياس من عودة زوجها علي بك الكبير . وأخيراً يكتشف في نهاية المسرحية أنها أخته .

لقد توفر لشوق في هذه المسرحية كل أسباب النجاح . ولكنه كما ذكرنا عجز عن الإفادة منها . ونلاحظ هنا أنه اهتم بتصوير العصر أكثر مما اهتم بتصوير الشخصيات فجاءت في الغالب حائلة اللون غير محدودة السمات ، أما العصر فقد وفق في إظهار ما كان عليه من فساد في الأخلاق واضطلال في هيئة الحكم ، وخضوع إلى درجة الذلة من الرعية .

وفي المسرحية الثانية التي أخرجها سنة ١٩٣٢ نجده يحافظ على الهيكل العام للأحداث ، ويقصرها إلى ثلاثة فصول ، وقد أغناها بشاهد الصراع الحسي والنفسى ، فجمع بين مصطفى اليسرجي وابنه مراد في موقف قتال ، كان له أثر إنساني رائع . وأرسل سعيداً ليتجسس على أعمال علي بك الكبير في عكا ويحاول اغتياله ، وجمع علي بك بقائد الأسطول ارموى ، وكان هذا الاجتماع فرصة نفذ منها الشاعر إلى إغناء شخصية علي بك وإظهار وطنيته ، وحرصه على التسك بدينه ، وأبرز كذلك كثيراً من ظلم المماليك وقهرهم للناس ، وجمع مراداً وشقيقته في مشهد طويل كان مثاراً للمفاجآت .

وتدارك ما فاته في المسرحية الأولى فغنى بالشخصيات ، فاتضحت شخصية علي بك الكبير في أذهان الجمهور ، وصورة شخصية إنسانية خيرة ، يعطف على الفقراء ، ويعنى بالأزهر ودور العلم ، ويغنى كرمه على العلماء والفقهاء ، ويعتز بالصانع المسرى ؛ ووضح سياسته وإدارته فجعل منه داهية مخنكا بارعاً في إدارته ، وطنياً مخلصاً للبلد الذي نشأ به ، يرفض أن يلوذ بالأجنبي ويستعين به حتى على استرداد ملكه ، وأنه كان يسعى جاهداً للاستقلال بمصر وطرده الأتراك منها .

وقد كانت هناك مواقف غنية بالصراح النفسى فهو فى موقف نراه يوازن بين مصلحته الشخصية ومصلحة الوطن والدين . ومنها موقف إقبال وكيف اعتلجت العواطف المتضاربة فى صدرها فهى تريد الوفاء لزوجها ، ولكن ميلها لمراد يحاول أن ينال من هذا الوفاء .

كما أن شوقه من ناحية الصياغة كان أقوى أسلوباً فى مسرحيته الثانية وأكثر براعة فى استخدام الشعر فى الحوار ، وعدم الخلط بين البحور كما فعل فى مسرحيته الأولى ، وبرأها من الأزجال والمواويل والأغاني العامية التى جاءت فى المسرحية الأولى متابعاً بها تقاليد المسرح التى كانت سائدة بمصر حينذاك .

كانت معظم المسرحيات التى ظهرت حتى ذلك الوقت تمثل رغبات الجمهور المصرى ، وهو جمهور مرح يحب الفكاهة ويطلب للغناء الجيد ، كما أنه يحب سير الأبطال ، ولما استمع للراوى يقص وهو يعزف على قيثارته مغامرات عنقرة وأبو زيد الهلالي وسيف بن ذى يزن . ولهذا غلب على المسرحيات لون البطولة والغناء ، وربما ساعد على هذا الاتجاه تأثير المسرح المصرى بالمسرح الإيطالى كما ظهر فى عصر إسماعيل ، ولافتقاره بعد انقضاء عصر إسماعيل وذهاب الفرق الإيطالية إلى الممثل الجيد الذى درس فن التمثيل وعرف أصواته وقواعده ، ولأنه لم يجد إلا طائفة من احترفوا التمثيل بعد أن ظلوا ردهاً طويلاً من حياتهم يحترفون الغناء أمثال الشيخ سلامة حجازى^(١) الذى افتتح دار التمثيل العربى ليغنى بها ويمثل وقد غنى كثيراً ومثل قليلاً ، وكان جل عنايته بمظاهر خلافة من مناظر جميلة ، وملابس مزركشة فخمة للممثلين ، كما أن المؤلفين لم يدرسوا قواعد المسرحية وأصولها دراسة تمكنهم من وضع مسرحيات جيدة .

يبد أن المسرح المصرى يدخل فى دور ثالث بالانتقال من المسرحية الغنائية إلى المسرحية الاجتماعية ، وقد هيأه المؤلف الجديد ، والممثل الممتاز ، وذلك

(١) راجع فى اخبار للشيخ سلامة حجازى كتاب الدكتور محمد ماضى (الشيخ سلامة حجازى) ، وراجع محمد تيمور (حياتنا التمثيلية) .

حين يأتي الممثل جورج أبيض من باريس سنة ١٩١٠ بعد أن درس أصول تمثيل على أساتذة أكفاء ، وحين ألف فرح أنطون روايته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ومثلها جورج أبيض في سنة ١٩١٣ ، ثم توالى المسرحيات الجيدة التي تتبعه صوب المشكلات الاجتماعية .

ولقد مهد لهذا الاتجاه الاجتماعي عدة مسرحيات ظهرت قبل (مصر الجديدة) مثل رواية (ثمرة النواية) لأحمد صادق ، ومثل رواية (ابن الشعب) التي نقلها فرح أنطون عن الفرنسية ، كما مهد لهذا الاتجاه ما كان يكتبه عبد الله نديم في الأستاذ ، وفي التنكيت والتبكيك من ذكر العيوب الاجتماعية ، واستغلال الأجانب الفاحش للمصريين ، وإغرائهم بشقى أنواع الإغراء ليقعوا في حبالهم ولاسيما الفلاحين الجهلاء ، وموضوع (رواية مصر الجديدة) التي تعد نقطة التحول في اتجاه المسرح المصري الحديث ، يدور حول أفاق أجنبي مغامر يحتمل على ابتزاز أموال المصريين الأثرياء ، وصغار الفلاحين الجهلاء بالخير والميسر والنساء ، فيقع فريسة له فلاح أمي ساذج ، ويتقوض كيان أسرته ، بينما يستعصى عليه ، ويفطن إلى أساليبه الخداعة وإلى حيل النساء وأغراضهن ثرى متعلم لا يخلط بين لهوه وعمله الجدى ، وبذلك ينجو من برائن هذا الخبيث .

هذا ولم يكن الفن المسرحي في هذه الرواية جيداً ، بل جاءت مفككة الاوصال ذات أقسام أربعة لا يكاد يربط بينها رابط .

وقد جرى في مختار فرح أنطون إبراهيم رمزي حيث ألف مسرحيات (الحاكم بأمر الله) و (البدوية) و (قلب المرأة) ، كما أتيح للمسرح جمهرة صالحة من المشائين الذين تخرجوا في معاهد باريس أو تلمذوا على من تخرجوا فيها أمثال عزيز عيد وعبد الرحمن رشدي^(١) وقد ترجمت لهذا المسرح الجديد

(١) راجع توفيق الحكيم الفنان للحائز لاسماعيل ادهم ص ٢٨ — ٣٨ ، وراجع المسرحية في شعر شوقي لمحمود حامد شوكت ص ٢٦ .

خير المسرحيات الغربية فترجم الشاعر خليل مطران مسرحيات شكسبير الخالدة : عطيل ، وماكبث ، وهاملت ، وتاجر البندقية ترجمة لأبأس بها تخالف تلك الترجمة التي قام بها من قبل اسكندر قلندس وكامل حنين ، وإن كان الأخيران قد نقلًا ذلك عن شكسبير (الأمير المني) و (الليلة الثانية عشرة) وغيرهما ؛ كما ترجمت مسرحيات مولير ترجمة جيدة . وقد أثار فرح أنطون في مقدمة روايته مصر الجديدة مشكلة اللغة التي ينطق بها شخصيات مسرحيته ، أن تكون اللغة العربية الفصحى مطردة في كل المسرحية ؟ ألا تخالف ذلك واقع الحياة ونيف ينطق (خريسو) الدخيل الأجنبي المغامر باللغة الفصحى ؟ أن تكون اللغة العامية ؟ أو ليس ذلك إحياء لهذه اللغة الداريجة وإضعافاً للفصحى ؟ ، ، وهذا أمر يأباه كل من ذاق لذة هذه اللغة الجميلة التي جرى حبها هذا مجرى الدم في المفاصل وما تشته لأرضي بأن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يدى ، (١)

وخرج من المتشكل بأن اختار حلاً وسطاً فأنطق المتعلمين بالفصحى والطبقة الدنيا باللغة العامية . وقد أثار هذا الموضوع فيما بعد ميخائيل نعيمة في روايته (الآباء والبنون) حيث صدرها بمقدمة في غاية الأهمية عن (الدراما) والأدب العربي ، وجعل الشخصيات المتعلقة تتكلم العربية الفصحى وغير المتعلقة تتكلم العربية الداريجة وظهرت هذه المسرحية في سنة ١٩١٨ في (نيويورك) ومثلت نعمة (٢) .

وفي رأي أن هؤلاء الذين أثاروا هذا الموضوع ، والذين أدخلوا اللغة العامية في التأليف المسرحي لم يدركوا تمام الإدراك المراد بالواقعية في اللغة ، إذ ليس المقصود أن تدع كل شخصية تنطق بلسانها الخاصة ، وإلا تكلم النوبي بلهجة النوبية والصعيدى بلهجة الصعيدية وهكذا . وجاءت المسرحية خليطاً غريباً من

(١) مقدمة رواية مصر الجديدة لفرح انطون .

(٢) توفيق الحكيم للفنان الحائر لاسماعيل ادهم ص ٣٣ (وقد وكت نعيمة في بسكننا بلبنان ١٨٩٤ ولا يزال يواصل انتاجه الادبى الى اليوم) .

لهجات شتى وتعذر على الجمهور متابعة الرواية ، وإنما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية ، فهي الواقعية النفسية والفعلية والعاطفية ، فلا يتحدث أى بأفكار الفلاسفة مثلاً ، وأما الواقعية اللفظية فليست بمقصودة في التأليف المسرحى أو التأليف الأدبى الذى لا يخرج عن أن يكون فناً ، وكل فن صناعة ، وليست الواقعية اللفظية بالتى تعطى الحوار قوة مشاكلته الحياة ، وإنما تأتى هذه القوة من الواقعية الإنسانية قبل كل شئ^(١) .

ثم أين هي محاكاة الطبيعة الحرفية في رجل فرنسى تنطقه على مسارح القاهرة بالعربية البلدية ؟ ، وأين هي محاكاة الطبيعة الحرفية في إخلاء المسرح من لوازم الأحاديث والمعيشة : من سعال وتناؤب ونوم وخلع ولبس ، وما إلى ذلك تراه في الحياة ولا تراه في المسرحيات ، كل أولئك تتسامح فيه مرضاه لدواعى (التهيؤ) التى يتم بها جمال الحقيقة ، وتشرف بها أغراض الفنون . فإذا نحن تسامحنا في الحكاية اللغوية بعض هذا التسامح فقد يكون ذلك أبر بالأدب الذى يتمنى إليه التمثيل ، وأبر بالحقيقة . وأبر بالفنون .

إنما يعنى الفن المسرحى قبل كل شئ بتمثيل الحالات المعنوية ، لا بنقل الألفاظ وحكاية النبرات ، وليس من المقبول أن تنشأ في نفس السوق المصرى حالة معنوية لم تنشأ من قبل اليوم مرات في نفس رجل متكلم باللغة العربية ، فالقول بأن أطوار بعض الناس لا يعبر عنها بلغة فصيحة أو قريية من الفصيحة قول ينم عن جهل وعجز ورغبة في الشعوذة باسم المحاكاة الصادقة والتمثيل المطبوح^(٢) .

ثم إن اللهجات العامية عديدة ، وتباين في الأقطار العربية ، بل في القطر الواحد ، ولا يمكن أن يفهم اللهجة العامية الواحدة كل عربى ، والعامية بجانب كل هذا لغة ابتذال لانصلح أبداً لأسمى العواطف وأرق ألوان التفكير . وليس

(١) راجع الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٥٥ — ١٥٦

(٢) للعقاد في ساعات بين للكتب ص ٩٩ ط ثلاثة .

فيها جمال الفصحى ورونقها ، ولقد أدرك من سلك هذا السبيل أن أدبهم لن يكتب له الحياة ، وأنهم زلوا في طريقهم ؛ فلم يفصح محمد عثمان جلال عن اسمه بل رمز إليه ، ولما كتب هيكل رواية زينب ونشرها لأول مرة أنكر اسمه ونسبها إلى فلاح مصري ، كما أن محمود تيمور عدل عن العامية إلى الفصحى (١) .

وقد انتهى هذا الأمر بأن خرجت مدرسة آثرت العامية كل الإيثار فيما قدمته للسرّح وعلى رأسها محمد نيمور (ولد سنة ١٨٩٣ وتوفي سنة ١٩٢١) ، ومن أعلامها أحمد خيرى سعيد (ولد سنة ١٨٩٤) ، ومحمود تيمور (ولد سنة ١٨٩٤) وحسين فوزى (ولد سنة ١٩٠٠) .

وقد عنيت هذه المدرسة بالناحية التحليلية الواقعية . وأخرج محمد تيمور أولى رواياته (العصفور في القفص) مثلت لأول مرة في مارس ١٩١٨ وهى ملهاة اجتماعية تدور حول مضار البخل وعيوب التزمت في الترية ، وما تؤديه الشدة العارمة في ترية الأولاد من مضار ، وتليها مسرحيات : (عبد الستار أفندى في ديسمبر سنة ١٩١٨) و (الأوبرا الغنائية العشرة الطيبة ١٩٢٠) ، وقد لحنها سيد درميش (والهاوية) في إبريل ١٩٢١ .

وأهم شيء يلفت الأنظار في هذه المسرحيات : البناء الفني للمسرحية وجودته من حيث العرض والحوادث والعقدة والحل ، وتهئية الجو المسرحي ، وتحريك الأشخاص وخلقهم ، ودقة المحاور . وطابع هذه المسرحيات تحليلي واقعي . ولكن التحليل فيها سطحي قاصر ، ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات . في هذه المسرحيات ، (٢) .

وقد تبعه في هذا الاتجاه التحليلي الواقعي إبراهيم رمزي في مسرحياته :

(١) راجع في هذا الموضوع في الأدب الحديث للجزء الأول للمؤلف ص ١٠٠ ط ثالثة ١٩٠٠ .

(٢) زكى طليمات في مقدمة الجزء الثانى من مؤلفات محمد تيمور ص ٨٦ وراجع عن محمود تيمور ، مقدمة كتابه وميض الروح كتبها أخوه محمود تيمور

(بنت الأخشيد) و (دخول الحمام) و (صرخة الطفل) وكذلك عباس علام في مسرحياته مثل (الشرطي الأحمر) و (شقاء العائلات) وحسين رمزي في مسرحياته مثل (الضحايا) و (طريد الأسيرة) ، وقد تبعمهم محمود تيمور باللغة العامية : الصعلوك ، وأبوشوشة ، والموكب ، ولكنه عدل عن اللغة العامية بعد ذلك ، وأعاد كتابة هذه المسرحيات باللغة الفصحى ، واستمر يكتب بالفصحى إلى اليوم .

وقد افتتح يوسف وهبي مسرح رمسيس في ١٠ من مارس سنة ١٩٢٣ ، وكان مدرسة أخرجت كثيراً من أبطال المسرح والخيالة ، وقد قامت بتمثيل مايفرب من مائتي مسرحية مترجمة عن روائع الأدب^(١) الغربي ، كما أخرجت مسرحيات ممسرية صميمة من قلب الحياة في مصر . وقد عانى مسرح رمسيس الصعاب والعقبات في كفاحه المضني . واستصرخ بأولى الأمر كي ينجده ويساعده على أداء رسالته ، ولكنهم صموا آذانهم عنه ، وقبضوا أيديهم عن مساعدته فلم يستطع مواصلة الكفاح . ومن المسرحيات المشهورة التي ظهرت على مسرح رمسيس في سنواته الأولى : (كرسى الاعتراف) و (الاستعباد) و (المجنون) و (غادة الكاميليا) .

وثمة شخصية أخرى كان لها شأن في المسرحية المصرية المتنزعة من صميم حياة الشعب ، نساقي أسلوب تهكمي ساخر لاذع ، يظهر عيوب الناس ؛ وأوصاب المجتمع ويضحكهم عليها في مقدرة فنية بارعة ، وقدرة فائقة في الإخراج وتمثيل تلك هي شخصية نجيب الريحاني ، وكان أبرع من اعتلى منصة المسرح في مصر ، وإن كانت لغة مسرحياته عامية ، ومعظمها من تأليفه هو وزميله بديع خيرى .

وقد أنشأت الحكومة المصرية ماسمي بالفرقة القومية ، ودعت أقطاب الأدب ليشرفوا عليها من أمثال : أحمد ماهر ومصطفى عبد الرازق وطه حسين ونوفيق

(١) يوسف وهبي في الاهرام بتاريخ ١١ من مارس ١٩٥٣ .
(٣ — المسرحية)

الحكيم و خليل مطران (١). وكان المنتظر أن نهض هؤلاء بالمرح ، ويندوه بالأدب الرفيع ، وفي أسماهم ضبان لاجتذاب الطبقة المثقفة المسرح ، ولكن يظهر أن جمهرة الشعب هي التي تغلبت في النهاية وآثرت أو أواناً معينة من المسرحيات فيها مرح وفكاهة وكثير من التهريج ، ثم إن الخيالة قد اجتذبت إليها كبار الممثلين لما فيها من أريج الوافر . ومع هذا فلا يزال هناك فرق تمثيلية تكافح في سبيل نهضة المسرح ، وهناك منذ سنوات معهد للتمثيل تدرس فيه أصوله وقواعده وكان يشرف عليه الأستاذ زكي طليمات ، وصلته بالمرح قديمة ، وله به خبرة واسعة ، وقد ألف أخيراً (فرقة المسرح الحديث) .

وقبل أن أنرك الكلام عن المسرحية الثرية يجدر بي أن أخص أديبا خدم المسرح المصري أجل خدمة ، وأرتفع بتناجه الأدبي عن كل من سبقه في التأليف المسرحي المنشور ، ذلك هو توفيق الحكيم (٢) . وقد أغرم بالمرح وهو طالب في المدارس الثانوية وفي الحقوق ، وإن كان قد بدأ محاولاته الأدبية بقرض الشعر . غير أن النهضة المسرحية التي قامت في مصر عقب ثورة سنة ١٩١٩ جذبت إليها توفيق الحكيم ، وقد ألف للمسرح في سنة ١٩٢٢ وما بعدها بضعة مسرحيات مثلتها فرقة (عكاشة) هي : المرأة الجديدة ، والعريس ، وخاتم سليمان وعلى بابا بعد أن أصول هذه المسرحيات قد ضاعت فيما بعد ، ولم يبق في ذاكرة التاريخ سوى أسمائها ، ويظهر أنه لم يجد لها تليق به ستواه بعد أن صار أديبا ذا

(١) أخبار اليوم ١٩٥٢/٢/٧ مقال لصالح ذهني .

(٢) ولد توفيق الحكيم سنة ١٩٠٣ وان كان يروى عن نفسه أنه ولد سنة ١٨٩٨ ، من أب مصري وأم تركية ، وكان والده اسماعيل للحكيم من رجال القضاء وقد ورث والده عن أمه ثروة ذات قيمة معظمها أرض زراعية بالدلتجات ، وقضى توفيق الحكيم أيام طفولته بمزارع والده ونخرج في مدرسة الحقوق عام ١٩٢٥ ثم سافر إلى باريس حيث كملت ثقافته للفنية .
راجع عن حياته توفيق الحكيم كتابه (عودة للروح) واسماعيل ادهم في (توفيق الحكيم الفنان الحائر) .

مكانة مرموقة فلم يطبعها . وقد نضجت ملته الفنية في باريس حين ذهب إليها ليدرس القانون ، ولكنه أحس بأنه خلق شيء آخر غير القانون ألا وهو الأدب ، وشغف بالمرح والقصص والموسيقى ، وعكف على دراسة الفن من ينابيعه في أوروبا وعاش عيشة فنان بوهيمي في عاصمة فرنسا وعاد منها في سنة ١٩٢٨ ، وأحب وهو بباريس فتاة عاملة بمسرح الأديون تبيع (لثذأثر) لرواد المسرح ولكنه لم يجرؤ على مفاتها بحبه طيلة ستة أشهر ، وقد أوحى إليه هذه التجربة مسرحية (أمام شباك لثذأثر) وأول مسرحية كتبها توفيق الحكيم بعد عودته هي (أهل الكهف) سنة ١٩٢٣ وقد أحدثت ضجة أدبية اشتهر معها أمر توفيق ، رأت في الفترة التي قضاها في وظيفة وكيل النائب العام في الأرياف عدة مسرحيات منها : الرمار وحياة نخطمت ، ورساينة في القلب ، وشهر زاد ، وإن كان قد كتب معظم هذه المسرحيات في فترات مختلفة إلا أنه أتمها وهو في الريف ، وظهرت له مسرحية (محمد) عام ١٩٣٦ ، كما ظهرت تنوعات مسرحية أخرى فيما بعد ، وفي مسرح توفيق الحكيم يقول الدكتور إسماعيل أدهم : إن توفيق الحكيم قد نجح . في أن يرتفع بفن المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية ، إلى مستوى يقف جنباً إلى جنب مع آثار الطبقة الثانية والثالثة من أدباء الغرب . فالمسرحيتان (شهر زاد) و (الخروج من الجنة) لا يقلان في مستواهما الفني عن آثار الطبقة الثانية في الآداب الأوروبية ، ومن هنا يمكننا أن نقول : إن مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت فصب السبق في ميدان الفن المسرحي على بقية بلدان العالم العربي ، وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحبية ، وليس أمام الأدب المصري إلا بضع خطوات يخطوها إلى الأمام لتجد لأدبها المسرحي مكانة عالمية بين آداب الأمم^(١) .

ويجدر بنا أن نلقى نظرة خاطفة على إحدى مسرحياته الكبيرة ، ولتكن أهل الكهف ؛ لأنها هي التي شهرت اسمه ، وثبتت قدمه في عالم المسرح . ومسرحية (أهل الكهف) من المسرحيات الذهنية أو التجريدية ، غير المستمدة من الواقع ،

(١) توفيق الحكيم الفنان للحائر ص ٣٤ .

وهي حلقة في سلسلة من المسرحيات الذهنية التي ألفها الحكيم ، وبنائها على فروض فرضها ، أو استمد أصولها من الأساطير والقصص الدينية مثلها مثل مسرحية (شهرزاد) التي افترض فيها توفيق الحكيم أن (شهریار) صار عقلاً خالصاً ، وأنه تخلص من رغبات القلب والجسد ، ثم يتبع بالدراسة النتائج التي تترتب على ذلك ، وما سوف يصيب (شهریار) من حيرة وتردد ، وكأنه قد أصبح معلقاً بين السماء والأرض تتجاذبه كلتاها .

وموضوع أهل الكهف هو الصراع بين الإنسان والزمن ، وكيف حاول الإنسان التغلب على الزمن منذ فجر التاريخ ، ويقول الحكيم : وإن الأديان كلها قد فتحت باب الأمل أمام الإنسان بوجود عالم آخر يبعث فيه الناس بعد الموت ، وقد تصور الفراعنة أن البعث سيكون استئنافاً لحياة الإنسان على الأرض أو لحياة شبيهة بهذه الحياة الأرضية ، وأنهم لم يتصوروا جنة أبجل من واديهم الخصب ، ولهذا حنطوا الجثث ، وأقاموا التماثيل في سني الشباب النضر لكي تنقمصها الأرواح عند بعثها .

وليس أهل الكهف هي المسرحية الوحيدة التي عالج فيها الحكيم مشكلة الزمن، بل نرى هذه المشكلة في مسرحيته (رحلة الغد) ، حيث افترض أن شخصين قد ركبا صاروخاً من الأرض ، ورسا بهما على كوكب مجهول ، وبعد جهود مضنية استطاعا العودة إلى الأرض فاذا الرحلة قد استغرقت ثلاثة قرون ، وإذا الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً ، وأصبحت شبه آلية بسبب التقدم العلمي ، ثم يأخذ في دراسة ما سترتب على الكشف العلمي من نتائج ، وكيف ستتغير حياة الناس على الأرض ، وما سيلصيب الإنسانية من بؤس وشقاء وهمل نتيجة تحكم الآلة في الإنسان ، ونتيجة الكشوف العلمية الكثيرة ، وتذكرنا هذه المسرحية بقصة (ج . هـ . ويلز) آلة الزمن The Machine of Time .

وعالج توفيق الحكيم مشكلة الزمن في مسرحية أخرى هي (عودة الشباب) حيث افترض أن شيخاً عاد إليه شبابه بفضل دواء كشفه العلم الحديث ،

وأخذ يدرس النتائج التي ترتبت على عودة هذا الشيخ لشبابه ، ونرى الشيخ في النهاية يفضل أن يعود إلى شيخوخته ، وأن يأخذ مكانه في صف الإنسانية المتلاحق ، لأن زوجته تنكره ، ولأن المصارف المالية تأتي اعتماد توقيعه ، إذ ليس فيه رعشة الشيخ ، إلى غير ذلك من المتاعب التي جعلته يؤثر العودة إلى مكانه في ركب الإنسانية .

وسمع نوفيق الحكيم قصة (أهل الكهف) لأول مرة من المقرئ في المسجد يوم الجمعة ، ولما أراد أن يكتبها مسرحية فنية قرأ ما كتب في تاريخ المسيحية ، وقرأ الأناجيل الأربعة ، والتوراة ، وكتاب الموق ، والقرآن الكريم .

وجد في تاريخ المسيحية أن جماعة من المسيحيين الأوائل فروا بدينهم من بطش إمبراطور الرومان الوثني (دقلديانوس) الذي حكم بين ٢٤٩ - ٢٥١ م وآووا إلى كهف ناموا فيه مئات السنين ، ثم بعثوا إلى الحياة في عصر الإمبراطور المسيحي (تيدوسوس) الثاني الذي تولى عرش الإمبراطورية الشرقية فيما بين ٤٠٨ - ٤٥٠ م ، وكان بعثهم استجابة من الله لهذا الإمبراطور الذي طلب منه أن يريه برهانا محسوساً لحقيقة البعث فبعث الله أولئك الفتية .

ولكن نوفيق الحكيم أخذ بما ورد في القرآن الكريم حيث جعلهم ينامون ثلاثة قرون وبضعة أعوام ، لا مائتي سنة كما جاء في تاريخ المسيحية ، وقد اعتمد على كتب التفسير الإسلامية كالنسفي في تسمية الأشخاص : مرنوش ، ومثلينا ، ويمليخا وكلبه فطيمير ، وأضاف عليهم الفتاة بريسكا . والمربي غلياس .

وفي قصة أهل الكهف : أن الوزيرين مرنوش ومثلينا قد فرا بدينهما المسيحي من مذبة دبرها الإمبراطور دقلديانوس الوثني وأرسلهما الراعي يميلخا إلى الكهف ، وكان مسيحياً مثلهما وآوى ثلاثتهم ومعهم كلب الراعي فطيمير إلى هذا الكهف ، ثم ناموا ، ولما استيقظوا ظنوا أنهم لم يناموا إلا يوماً أو بعض يوم ، وبعثوا الراعي ليأتيهم بطعام ، وما كاد يفارق الكهف حتى التقى بأحد الفرسان من مدينة طرسوس عائداً من صيده . فطلب منه أن يبيعه شيئاً بما معه

من الحديد . وقدم له ما معه من التقود ، فوجدها من عهد (دقلديانوس) فظن أن الراعي عثر على كنز ، ورأى هيئته ولحيته الطويلة فولى هارباً وأبلغ القصر ، وشاء في المدينة أن هؤلاء الذين كانوا قد فروا من المذبحة في عهد (دقلديانوس) قد عادوا إلى الحياة ، ثم جاء الحراس وخلفهم جماهير الشعب ليذهبوا بهم إلى القصر ، وفي أثناء ذلك أدركوا أنهم قد ناموا أكثر مما قدروا ، لأن لحامهم قد طالت واسكن لم يحظر في أذهانهم بادية ذى بدء أن أمد نومهم قد امتد حتى أربى على ثلاثة قرون . ولما وصلوا إلى القصر صار الناس يخاطبونهم بالقدسين وكانت هناك فتاة تسمى (بريسكا) تشبه كل الشبه بريسكا ابنة (دقلديانوس) التي كانت خطيبة مشلينيا .

وكان هو الراعي أن يذهب إلى غنمه ، وهم مرنوش أن يعود إلى زوجته وولده ، وكان قد أخفاهما في منزل لا يعرفه إلا صديقه مشلينيا ، وهم مشلينيا أن يلقي حبيته بريسكا ولم يدركوا أنهم بعثوا بعد ثلاثة قرون . ذهب بليخا يبحث عن غنمه ، وأدرك أن المدينة غير المدينة ، والناس غير الناس ، وأن كلبه (قطمير) ، قد صار عرضة لـ كلاب المدينة تنبجه ، وأن الحياة قد تغيرت تغيراً تاماً وسمع ما قاله الناس من أنهم بعثوا بعد ثلاثمائة عام ، فعاد إلى القصر ، وأخبر صاحبيه بأنه عائد إلى الكهف . إذ لم يعد هناك ما يربطه بهذه المدينة وبهؤلاء الناس ، بيد أن صاحبيه لم يدركا هذه الحقيقة بعد ، فذهب مشلينيا إلى بيت الضيوف ، وحلق لحيته ، ولبس زى الفرسان ، وعاد شاباً كما كان مشلينيا ينتظر حبيته بريسكا ، ولما رآه مرنوش بهذا الزى فعل مثله ، وخرج يبحث عن بيته فوجد مكانه سوقاً للسلاح ، وسأل شيخاً عجوزاً عن ولده فقال له : إنه مات في سن الستين بعد أن أحرز نصراً عظيماً للدولة في ميدان القتال ؛ وأراه أثر قبر متهدم كتبت عليه عبارة التسكريم . ودارت الأرض برأس مرنوش ، كيف يموت ولده في الستين وهو لا يزال في ريعان الشباب ، وأخيراً أدرك الحقيقة ، وعاد إلى مشلينيا في القصر وأخبره أنه عائد إلى الكهف مع بليخا ، وحاول مشلينيا أن يثنيه ، ولكنه أصر على العودة . لأنه لم يعد يربطه بالناس والحياة أى شئ . ، وبقي مشلينيا ينتظر بريسكا ، وظلها مشلينيا

خطيبته مع أنها حفيدتها ، وزاد في شبهته أنها كانت تمك في يمينها نسخة الإنجيل التي كان قد أهداها لجدتها ، وتلبس في عنقها صليبا ذهبيا كان قد أهداه لجدتها ، وصارت تحاوره لكي يفهم الفرق بينهما في الزمن ، وأنه إنما كان ينب لجدتها ، وهو يرى الشبه العجيب بينهما حتى كأنها هي ، لولا ذكاؤها الحاد وثقاقتها وذلاقة لسانها ، وأخيرا يدرك الحقيقة ، فيودعها ، ويعود إلى الكهف ، ولكن الفتاة قد أحبتة فلحقت به بعد شهر هي ومريها غلياس ، وحاولت أن تنقذه وهو على شفا الموت ، بيد أنها جاءت بعد أن لم يعد ثمة فائدة ، وصارحته بحبها له وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فصممت على أن تبقى في الكهف ، وكان الملك قدم عزم على أن يسد باب الكهف على هؤلاء القديسين ، فنجأ غلياس بنفسه ، وترك القديسين الثلاثة والكلب قطمير ، ويرسكا في الكهف ، بعضهم قد مات فعلا وبعضهم يعاني حشرة الموت ، ويرسكا آثرت أن تموت مع من أحبت .

هذه خلاصة موجزة للمسرحية التي استوحى موضوعها من القرآن الكريم كتبها في خريف ١٩٢٨ بمقهى صغير بضاحية الرمل بالإسكندرية ، ولا أدل على أن توفيق الحكيم قد فكر في هذه القصة منذ حدوثه من قوله : « إن أهل الكهف كتب في أعماق نفسي منذ سمعت سورة الكهف تتلى يوم الجمعة في المسجد وأنا صغير ، ولقد كان الفقيه يرزل ، وأنا سامع أرى في الهواء الكهف وظلماته وجفواته ، وأشاهد أصحاب الكهف جالسين القرفصاء ، وكلهم لا تكل الكلاب على مقربة منهم يشاطروهم عين النصيب ، كل تلك الصور كانت تنسج خيوطها في نفسي يد مجهولة منذ الطفولة ، هذه اليد هي يد الطبيعة الفنية » .

وقد كتب الحكيم هذه المسرحية بعد أن وقف على أصول الفصل المسرحي بباريس ، وقد لاحظ النقاد^(١) أن عبارتها فضفاضة لا تستقر فيها المعاني الغزيرة ولذلك كان يلجأ إلى الاقتباس من القرآن الكريم ، ومن عبارات غيره ليؤدي بعض الأداء تلك المعاني التي كانت تجول في ذهنه .
وأهل الكهف أول عمل فني هام يكتبه الحكيم باللغة الفصحى ، وجعلته

(١) راجع محمد مندور مبرح توفيق الحكيم .

طبيعة الشخصيات والفكرة التي يريد علاجها يعمد إلى البساطة مع فصاحة الكلمات وصحة الأسلوب . وهذا وقد أجاد الحكيم في الحوار كل الإجادة ومع كل هذا فإن فكرة المسرحية وهى الصراع بين الزمن والإنسان بما يصعب على عامة المتأهدين استيعابها وهضمها ، وربما كانت هذه المسرحية أصلح للقراءة منها التمثيل .

وإذا نظرنا إلى فكرة المسرحية وأنها صراع الإنسان مع الزمن ، وأننا لا نذكره إلا بمقياس العادات والأخلاق والبيئة - حكمنا على هذه المسرحية بأنها تتأزاة حقاً . وإن كان الأثر الأخلاقى فيها غير موجود .

هذا وتوفيق الحكيم عدد كبير من المسرحيات الصغيرة ضمنها حتى الآن : وعنتين إحداهما : مسرح المجتمع ، والأخرى المسرح المتنوع . ونرى فى المسرح المتنوع : سر المتحررة ، وحياة تحطمت ، ورصاصة فى القلب ، والأيدى الناعمة ، والخروج من الجنة ، وصاحبة الجلالة ، والمرأة الجديدة ، والصندوق ، والزمار ، وجفستا اللطيف ، ونهر الجنون ، والشيطان فى خطر ، ودقت الساعة ، والسكل مجتهد نصيب ، وبين الحرب والسلام ، وأمام شباك التذاكر ، ونحو حياة أفضل ، وصلاة الملائكة . ونحن نرى أن توفيق الحكيم قد ضرب فى ميادين مختلفة حين كتب هذه المسرحيات ، وأنه كان دائماً يبحث عن أرض صلبة يقف عليها ، ولستمع إليه وهو يقدم هذه المسرحيات .

« هذه المجموعة تضم عشرين مسرحية بما لا يدخل فى : «وعنة (مسرح المجتمع) ولا يندرج مع ما يسمونه « المسرح الذهبى والفكرى » .

« والواقع أنها مسرحيات متنوعة فى أسلوبها وفى أهدافها : ففيها الجسدى والفكاهى ، وفيها ما كتب بالفصحى وما كتب بالعامية ، وفيها النفسى والاجتماعى ، والربنى والسياسى ونحو ذلك .

لأنها رحلة فى جهات مختلفة خلال أكثر من ثلاثين سنة ، وإن القارىء أو الناقد

ليجب ولا شك لهذه الرحلة في كل جهة على مدى ثلاثين سنة ، لسكانها رحلة مسافر يبحث عن شيء . أهى رحلة إنسان يبحث عن نفسه ؟ أهى رحلة فنان يبحث عن فنه ؟ قد يكون كل هذا ، وقد يكون شيء آخر غير هذا .

لن أى مؤلف مسرحى ، معاصر لنا ، وينتمى إلى أدب أوربي يعمل اليوم وقدمه مستقرة ، فوق تجارب ألفين من السنين - تجارب راسخة في أدب بلاده منذ عهد الإغريق ، فإن أى أدب مسرحى أوربي إنما يقوم على آثار امتدت على الأجيال ، منذ نحو ألفي سنة مطبوعة منشورة في لغة بلاده . ينقلها جيل إلى جيل مع ما ينتجه كل جيل وما يبدعه ، كأنها سلسلة طويلة متصلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات وتحاول حل كل العقد وكل المشكلات الفكرية والفنية واللغوية والأدبية .

أما في بلادنا ولتتنا وأدبنا فيمدان التجربة في التأليف المسرحى ضيق محدود : لأن أدبنا العربى لم يعترف بالأدب المسرحى قالياً أدياً إلى جانب المقالة والمقامة إلا منذ سنوات قلائل ، كما أننا لم ننقل إلى لغتنا من أدب المسرح - قديمه وحديثه - إلا منذ سنوات قلائل أيضاً ،

فؤلفنا المسرحى المعاصر ينهض إذاً على فراغ أو على شبه فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد في لغته وأدبه ، ويعمل وخلقه فجوة هائلة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال .

هنا إذاً سر رحلتى القلقة في كل الجهات ، فأنا أحاول في قلتي جنونى أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكانى وجهدى ، وأنا أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحى في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة .

لقد استطاع توفيق الحكيم بهذا الجهد الكبير أن يرسي قواعد المسرحية الشعرية في أدبنا العربى ، وأن يسد الفراغ في كل الجهات . ومن ثم كان انتقاله إلى موضوعات متنوعة ، وهو يعد اليوم السكائب الأول للمسرحية الشعرية في العالم

العربي غير مدافع ، من حيث خصوصية نتاجه وجودته وتنوعه ، كما أنه أفاد كثيراً من الفترة التي قضاها بباريس ، حيث شاهد مسرحيات شتى ، وتأثر في مسرحه الذهني بمسرحيات إيسناترويجي وبرنارد شو الإيرلندي ، وفي مسرحه الاجتماعي بالمسرحيات الفرنسية المعاصرة .

ولقد تأثر خطوات توفيق الحكيم أديب ناشئ هو على أحمد باكثير واتجه بالمسرحية اتجاها قومياً فأخذ من التاريخ القديم وكتب مسرحيات أخناتون ، ونفرتيتي سنة ١٩٤٣ ، وقصر الهودج سنة ١٩٤٤ والفرعون الموعود ، كما كتب : سيلوك الجديد ، وسلامة القس . وقد كتب بعض هذه المسرحيات بالشعر المرسل ، وبعضها بالشعر الموزون ، وبقيتها نثراً ، وقد توفي في سنة ١٩٦٩ وترك نتاجاً ضخماً لا بأس به .

وإذا نظرنا نظرة عامة للمسرح في هذه الحقبة التي أرخنا لها وجدنا الأدب المسرحي من حيث الموضوع قد ابتدأ مقتبساً من آداب الغرب ، يقنّبس كل شيء يصلح للتشيل لايهمه مدرسة بعينها ، فينتقل عن المدرسة التقليدية تارة والإبداعية تارة ، والطبيعية ثالثة والواقعية أخرى وهكذا ، ولما أخذ الكتاب يتجهون إلى وضع المسرحيات تأتت وجهتهم أول الأمر واقعية ، مستمدة من روح التمتع المصري وأحواله ومشكلاته سواء كانت المسرحية مأساة أو ملهاة ، ثم عاد المسرح إلى الاخذ عن الأدب العربي على يد يوسف وهبي ، وإن لم يفضل في الوقت نفسه وضع مسرحيات لمعالجة المشكلات الاجتماعية تدور بين العاطفة وبين الواقع ، وجاء توفيق الحكيم وقد جمع بين المثالية والواقعية والتجريد والتحليل ، وإن كانت فلسفته ترتكز : على أن في إمكان الشرق أن ينال من الحضارة الأوروبية خير ما فيها من غير أن تضعف روحانيته . بينما نرى الشعر لدى شوقي ، وعزيز أباظة ، ومحمود غنيم ، وباشير ، وعلى عبد العظيم يتجه بالمسرح في الأعم الأغلب وجهة تاريخية . ويجدر بنا أن نخص المسرحية الشعرية ولا سيما عند شوقي بكلمة موجزة .

٤ - المسرحية الشعرية في الأدب المصرى الحديث :

لقد رأينا فيما سبق أن المحاولة الأولى للمسرحية الشعرية كانت على يد خليل اليازجى في مسرحية المروءة والوفاء التى ظهرت طبعها الأولى سنة ١٨٧٦ وملت على مسرح بيروت ١٨٨٨^(١) ، وتدور حوادثها فى زمن النعمان ملك الحيرة ، وهى ذات لون عربى واضح ، وتصور بعض المثل التى ميزت العرب عن سواهم . ورأينا أن محمد عثمان جلال قد عرب بعض المسرحيات الأوربية شعراً ، وإن لم يرق إلى مستوى خليل اليازجى من حيث الديباجة وقوة التعبير وسلامته ، بل كثيراً ما أدخل فيه الألفاظ الدارجة ، كما ترجم بعض المسرحيات زجلاً . وإنه لما أتى أبو خليل القباني إلى مصر ، واهتم بالتاريخ العربى والإسلامى جعل لغة المسرحيات شعراً ، أحياناً ، وأحياناً أخرى نثرأ مسجوعاً يتخلله كثير من الشعر فى المواقف الحاسية والعاطفية ، وفعل مثل ذلك سليم قهاش فى رواية (الظلوم) التى مثلت أيام إسماعيل ، وظن أنه يمرض به فأغلق مسرحه .

ونرى هذا الأسلوب الذى يختلط فيه الشعر والنثر المسجوع فى مسرحية (عجائب الأقدار) لمحمود واصف ، وتدور حول زواج قائد وفى بابة ملكة . وقد سعى ابن عمه ليوقع به فى التهلكة فيلقى فى بئر مهجور وهما فى غزوة ، ويعود للملكة ينبشه أنه مات ، ويطلب إليه يد ابنته فترفض الأميرة طلبه ، وما يلبث القائد الغائب أن يعود مع فلول جيشه فيفضح مؤامرة ابن عمه الدنيئة ، فينتحر هذا تخلصاً من الفضيحة والعار .

وتسير المسرحية المصرية على هذا النمط يختلط فيها النثر بالشعر حتى مسرحية مصطفى كامل ، فتح الأندلس ، وذلك لأن أسلوب المقامة ولاسيما فى الأدب كان شائعاً فى ذلك الوقت ، وبه ظهر حديث عيسى بن هشام لمحمد المولحى ، ولبلالى سطيج لحافظ إبراهيم . وأسلوب المقامة كما هو معروف فيه نثر مسجوع وشعر مصنوع .

(١) راجع مجلة أبولو ج ٣ عدد نوفمبر ص ٢٤٢ .

وعلى هذا الأسلوب أنشأ شوقي في أول حياته الأدبية مسرحيتين إحداهما ورقة الآس ، وثانيتهما (داسياس) والأولى عربية تدور حول حب (النضيرة) ابنة ملك العرب لسابور قائد الفرس . والثانية فرعونية تدور حول حب حماس المصري لداسياس الأميرة اليونانية .

وغرضنا من هذا العرض السريع أن نقرر أن شوقي لم يبتدح المسرحية الشعرية العربية ، وليس أول من ذال الشعر العربي للمسرحية فقد سبقه في ذلك إليازجي ، كما أن البستاني^(١) . مترجم الإلياذة قد نوع كثيراً في بحور الشعر وقوافيه ، وهو يترجم تلك القصة الطويلة التي جاءت في أحد عشر ألف بيت .. وقد نشرت لأول مرة سنة ١٩٠٤ م ، وكذلك حاول بعض كتاب المسرحية على أسلوب المقامة أن يحجروا الحوار شعراً أحياناً ، وقد أفاد شوقي من هذه التجارب .

حاول شوقي وهو بعد طالب في باريس أن ينظم أولى مسرحياته على بك الكبير أو دولة المماليك ، ولكنه لم ينشرها في ذلك الوقت . وانصرف عن المسرح إلى الشعر الغنائي ، في مديح عباس ، وخدمة القصر ، بيد أنه قد تأثر بثقافته الغربية كل التأثر حينما بدأ يكتب للمسرح ، وكان من هوايته وهو في باريس ، وقد شهد ساره برنارد الممثلة الفرنسية المشهورة تمثل الروايات الخالدة . وكانت النزعة الغالبة على الأدب الفرنسي في الحقبة التي كان فيها شوقي بفرنسا هي النزعة الطبيعية القومية بمثلة في عدد لا يحصى من المسرحيات والروايات القصصية والقصائد . بيد أن شوقي اتخذ القصيدة الغنائية مجالا للتعبير عن آرائه ، واتجه في بعض قصائده تلك الوجهة القومية ، وأغرم بوصف الطبيعة المصرية ، ولم يكتب للمسرح إلا في أخريات حياته ، وبعد أن بويع أميراً للشعراء ، وكرمه كل شعراء العربية سنة ١٠٢٨ هـ ، وأخذ التقاد

(١) ولد سليمان البستاني سنة ١٨٤٥ وتوفي سنة ١٩٢٥ ، وابتدأ ترجمة الإلياذة سنة ١٨٨٧ وانتهى منها سنة ١٨٩٥ وكتب لها مقدمة وشرحها وعلق عليها بألف بيت من الشعر .

يحثونه على أن يكمل فنه بالأدب المسرحي ، فكتب عدة مسرحيات تاريخية منها :
كليوباترة ومجنون ليلي ، وعنترة ، وقيز ، وعلى بك الكبير .

لم يكن من اليسير على شوقي وقد نمرس بالشعر الغنائي طوال حياته أن يبرع
في الشعر المسرحي دفعة واحدة ، ويجمع بين الصياغة القوية وحسن الأداء وبين
مقتضيات الفن المسرحي ، وهو لم يعالجه من قبل ، ولذلك نرى فشله المسرحي
يتطور بالتدرج . كان يكثر من المقطوعات التي هي من صميم الشعر الغنائي في
مسرحياته الأولى . كليوباترة ، ومجنون ليلي مثلاً ، ولا سيما في مواقف الغزل ،
والثراء : والفخر ، وقد ابتدأ فنه المسرحي في أول الأمر اقتباساً ثم سار نحو
الابتكار والتجديد ، ومن منهج تركيبي إلى منهج تحليلي ، ومن منهج وصفي تتحرك
فيه الحوادث تحت تأثير الصدف ، وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً
لا يمثل الحركة على المسرح ، إلى منهج تحليلي يعتمد إلى أن تعبر الشخصيات
والحوادث عن نفسها عملياً على المسرح .

لقد كان وراء شوقي في أول الأمر ماضيه في الشعر الغنائي - ووراءه كذلك
الجمهور الذي يعجب ويضطرب لهذا اللون من الشعر ، وقد ألف مسرح الشيخ
سلامة حجازي ، وسيد درويش وأضرابهما ، وكان يذهب في الغالب إلى المسرح
لا ليشهد مأساة حقيقية وإنما ليستمتع بالأغاني التي تجري على ألسنة الممثلات
ويخلق لها الحوادث خلقاً ، ولكن شوقي بجانب هذا قد قرأ كثيراً من الأدب
الفرنسي ، قرأ الأدب التقليدي مثلاً في كورني وراسين وموليير ، وقرأ الأدب
الإبداعي لدى هيجو وشكسبير (مترجماً) ونعلم أن هيجو قد تأثر بشكسبير وأن
كلا منهما قد اتجه نحو التاريخ الأوروبي الحديث والقديم . فيكتب شكسبير: هنري
الرابع ، وهنري الخامس ، وكليوباترة ، ويوليوس قيصر ، والملك لير ، ويخرج
لنا هيجو : ماري نيودور ، وكرومويل ، من تاريخ إنجلترا الحديث ، وهزناني
من التاريخ الأسباني أثناء محاكم التفتيش وغير ذلك .

وقد تأثر شوقي بكل هذا إذ رأى أعلام الأدب الأوروبي يتجهون إلى التاريخ

فليجأ إليه يستقى منه موضوعات مسرحياته ورأى النزعة القومية الطبيعية غالبية على المدرسة الفرنسية المعاصرة تسايرها في وجهتها ؛ وإحياء التاريخ المصرى فرعونياً أو عربياً أو إسلامياً كان يعده شوقى اتجاهات قومية . ورأى أن جمهوره لا يزال ميالاً إلى الغناء فأكثر من مقطوعاته الغنائية ، فضلاً عن أنه لم يستطع هو نفسه التخلص من فنه الغنائى الذى مارسه طول حياته فى قصائده ، أضف إلى كل هذا أن شوقى كان بعيداً عن حياة الشعب لأنه كان حياً فى قصر من ذهب ، مقيداً بقيود القصر ، وغل الحاشية ، ولم يكن يدرى شيئاً عما يعاينه شعب مصر من مذلة وهوان وفاقه ، وإذا درى فقلما كان يحس بتلك الآلام أو يتذكرها ، وليس له بها عهد ؛ وهو الذى ولد بباب إسماعيل ، وعولج من الحول بالذهب الإبريز ، وظل يتقلب فى مطارف النعمة ، إلى آخر حياته ، ولا ريب أن بعده عن الشعب جعله لا يتجه أى وجهة واقعية أو اجتماعية فى مسرحياته اللهم إلا فى روايته الأخيرة (الست هدى) ، ونحن نعلم هذا الانحسار الأخير بكثرة تروده على المسرح وإدراكه ما يطلبه الجمهور وما يقتضيه التنوع فى فنه ، ثم لتلك النهضة الاجتماعية الشعبية ممثلة فى الصحافة وفى المسرح .

وإذا علمنا كذلك أن شوقى كان يؤمن بالخلافة العثمانية ويدعو لها . وأنه كان يحيد وصف القصور ورجالها لانهجب أن يتجه أول أمره إلى حياة الملوك وهو أدرى بها حتى لا يزل قلبه ، أو يكبو فنه ، فهو يسير على أرض خبرها ، ويصف حياة عرفها ، وأدرك ما فيها من مؤامرات وملق ، ونفاق وجبن واستهتار وبذخ ، ونخامة وثراء طائل عريض يتمثل فى الحفلات الراقصة والموسيقى الشعبية والولائم العامة .

ولذلك نجد شوقى يحيد حين يبرز شخصيات الملوك والأمراء والمسكات ، ويقصر حين يصف الجمهور وعامة الشعب ، لأنه كان فى عزلة عنه ، لم يدرس نفسيته عن كثب ، ويتعرف على فضائل الكرامة الطبيعية اللهم إلا مسرحيته الأخيرة (الست هدى) .

ولأهمية هذه المسرحية فى تطور الفن المسرحى لدى شوقى ، ولأنها الملهاة

الوحيدة التي كتبها ، وأثر فيها الشعر على النشر ، مع أنه كتب (أميرة الاندلس)
نثراً على الرغم من أنها تدور حول شاعر فحل هو (المعتمد بن عباد) ، يجدر بنا
أن نلقى نظرة عاجلة على هذه المسرحية ذات الموضوع الاجتماعي .

نعالج هذه الملهاة عيياً أخلاقياً اجتماعياً ، لا يزال شائعاً في بلادنا ، وهو
تزاحم الرجال على النساء ذوات الثراء ، فالست هدى امرأة تملك ثلاثين فداناً :
ولهذا تزوجت تسعة من الرجال الواحد بعد الآخر كلهم كان يطمع في نرونها ،
ولكن المنية تخطفتهم لذلك الواحد تلو الآخر ، وكلما مات واحد تقدم آخر ،
وبقي الأخير إذ خلفته وراءها وانتقلت إلى الدار الآخرة ؛ وقد ظن أنه قد
أصاب الثراء ، وأخذ الناس يفدون عليه مهنئين ، ولكنه لم يلبث أن اكتشف أن
هدى قد أوصت بكل مالها لبعض صديقاتها وبعض جهات البر ، وأنه لم يرن
شيئاً فجن جنونه ، وخرج من المسرح يجر ذيل الإخفاق ، وتشيع الضحكات .

وقد اتخذ شوقي الملهاة والضحك لنقد هذا العيب الاجتماعي المتفشى في بيتنا
إلى يومنا هذا .

وكان من الصعب على شوقي أن يستعرض هذه ازيجات التسع على المسرح
ولذلك اكتفى بأن يقص خبر الثمانية الأول ، ويبرز ما في قصة الزاوج الأخير
من سخف وضحك .

ولقد أجرى على لسان الست هدى في الفصل الأول وهي تحكي لصديقتها
زينب تجاربها مع هؤلاء الأزواج ، ورأيها في كل منهم ، فأول زوج مصطفى
وتقول عنه :

الست هدى :	لست ما عشت	ناسيه	لست	أساو	حيابه
أول البخت	مصطفى	مصطفى	كان	ساريه	
حين يمشي	تظنه	نحلة	المرج	ماشيه	
مات ،	فكذبت	أموت	حزنا		
			ان	عمرى	عشرين
					عاماً

ثم تزوجت بعد خمس من ذارى فعلتى حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصلي منهم البينا

وتقول الست هدى عن زوجها الرابع :

الست هدى : ولست أنسى زوجى الرابع
لا نافعاً كان ولا شافعاً
قالو أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته ما اخبرت إلا عاطلاً ضائعاً
رائج أكثر الزما ن على الصحف مقتدى
يكتب اليوم فى د اللوا ، وغدا فى د المؤيد ،
ليله أو نهاره فارغ الجيب واليد
ويعجنى عند المباحاة قوله بنيت فلانا ، أو هدمت فلانا
وقد يصيح المبني أوضع منزلاً وفديصبح المهذوم أرفع شاناً
رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريبالا
ثم تزوجت بيوزباشى قر نبي كما شاء هواه وأمر
لقد وددت أنه زوج العمر
عشنا ثلاثاً ثم افترقنا وكان عمرى عشرين عاماً
طلقنى فالتست زوجاً من ذى يرى فعلتى حراما
زينب : أجل تعيشين وتدفيننا حتى تصلي منهم البينا

ومن أزواج الست هدى فقيه البلد . وتقول عنه :

ثم اقترنت بفقيه عالم فى البلد
وكل أخوخسين لكن فى نشاط الأمرد
زينب : عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبد الصمد
قد كان فى الخط وجيهاً . معين اليد

وكل من مر به خاطبه بسيدى
الست هدى : يرحمه الله لقد أدبني حتى عرفت كيف تخضع الدسا
زينب : أنت ؟

الست هدى : أجل أدبني يسده
ورجله وبالعصا

زينب : كيف ؟ متى ؟
الست هدى : رأى غباراً عالقاً ببجيتى
فقال : هذا التراب من نافذة
وهاج حتى خفت أن يقتلنى
فقلت : يهوانى ، وتلك غيرة
وقبله لم أر من غار ولا
لكنه منذ كنا
يفضل الأكل من غير ماله وفلوسه
عشت مع الشيخ نصف عام وكان عمرى عشرين عاماً
وملت فاخترانى سواء من ذا يرى فعلتى حراماً
زينب : أجل تعيشين وتدفنينى حتى تصيبى منهم البئينا

وبجسبنا هذه النماذج من مسرحية الست هدى ، فهى تدل على أن شوقي كان
يتمتع بروح فكاهية مرحة ، ظهرت سماتها فى مسرحياته السابقة ، وفى قصصه
الرمزية على لسان الحيوان ، وفى هذه المسرحية قد بلغت غايتها . وتدل كذلك على
أن شوقي كان يستطيع أن يتبسط فى شعره ويلائم بينه وبين الموضوع ، فهو هنا
يكاد يقرب من لغة التخاطب ، وكأنه غير شوقي صاحب الديباجة الرائعة والشعر
الفخم فى مآسيه .

ولقد وفق شوقي فى هذه المسرحية الفكاهية فى ظاهرها ، ولئن تضمنت مأساة

أخلاقية اجتماعية في مغزاها ، ولقد كان هدف شوقي في معظم مسرحياته إبراز الناحية الأخلاقية والإشادة بالفضائل ، ولو أن شوقي لم تحترمه المنية ، واستمر في تصوير مجتمعنا على هذه الطريقة لآتى بالعجب العجيب ، ولأصاب من النجاح أكثر مما أصاب في مآسيه التاريخية ، ولخلف لنا أدباً مسرحياً رفيعاً في الملهاء ، وما كان أحوجنا إلى هذه النماذج العالية .

ولقد عيب على مسرح شوقي عدة أمور : منها عديته الزائدة باستكمال الأوزان والبحور ، واتخاذ هذه الأوزان والبحور من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائى العام ، وتظهر جليلة في المسرحيات الأولى ، ولا نزول في المسرحيات الأخيرة أنظمة الحوار التي تقترب من نظام القصيدة العربية مبنى ومعنى ، وتطول في أماكن الوصف والرثاء والشكوى والغزل (١) .

ولست أدري ما يقصده الذين يعميرون على شوقي بأنه كان يستكمل الأوزان والبحور . وأنه يتخذها من الصيغ التقليدية الشائعة في الشعر الغنائى . لم يستطع شوقي طبعاً أن يصوغ مسرحيته بالشعر المرسل كما فعل شكسبير ، لأن الذوق العربى لم يألفه ، ولأنه أشبه بالنثر ، وقد نظم به بعض الشعراء مثل شكسبير في مستهل هذا القرن ، فلم يجد لدى جمهرة القراء قبولا ، ثم إن شوقي على الرغم من أنه قد سبق ببعض مسرحيات شعرية ، وبعض مسرحيات امتزج فيها الشعر المسجوع بالشعر فإن هذه المسرحيات لم تكن النموذج القوى الذى ذلل الشعر العربى للمسرحية .

وقد كان شوقي — بحق — أول من وضع مسرحية جيدة السبك رصينة فيها شيء من الفن المسرحى ، وعليها طابع الأدب الرفيع شعراً ، وبذلك عد عمله هذا فتحاً جديداً ، لا سيما وقد توالى فتاجه المسرحى ، وفى كل مرة يخطون نحو السكالك الفنى خطوات ، ولا يزال شوقي على الرغم من انقضاء أكثر من ثلاثين عاماً

(١) المسرحية في شعر شوقي ص ٣٧ .

على وفاته يقف وحده في هذا الميدان وكل المحاولات التي بدلت للحاق به لم تكلل بالنجاح التام .

على أن شوقي له قدوة في شكسبير خير من كتب للمسرح في العالم أجمع ، وقد كان في أول أمره يقلد الأسلوب الشائع عند مؤلفي المسرح في عصره تقليداً بلغ من التقليد حداً جعل بعض النقاد فيما بعد يتساءلون : هل كان هو حقاً مؤلف التمثيليات الأولى المنسوبة إليه^(١) ؟ ولقد بلغ شكسبير فيما بعد الذروة في فن المسرحية لما طال به العمر ، ولو لم تحترم المنية شوقي لآتي بالعجب العجائب ولا سيما وقد بدت تباشير نجاحه وإيقان فنه في آخر مسرحياته . ولو أن شوقي شغل بالمسرح منذ نشأته كما كان قد اعتزم ، ولم يتأخر تتاجه أربعين عاماً لكان له شأن آخر .

وأخيراً هل التقليد بالبحر والأوزان معيب في المسرحية ؟ ونحن نعلم أن مساقاة المسرحية الفرنسية في عصرها الذهبي راسين وكورني قد تقيدا بالبحر والأوزان ، وجريا على تقاليد الأدب والشعر الفرنسي ؟ وكذلك فعل هوجر .

وإذا كان هناك من عيب أقره ، فهو أن يطول الحوار حتى يبلغ حد القصيدة فإن هذا يبعث الملل ويبطئ بالحركة المسرحية ، وهذا عيب فني قد تداركه شوقي فيما بعد أو كاد .

وحسب شوقي أصلاً أنه ارتفع بالمسرحية الشعرية إلى منزلة الأدب الرفيع في وقت كثرت فيه المسرحيات التثريّة باللغة العامية ، ولقد وفق شوقي في اختيار الشعر غالباً لمسرحياته على الرغم من صعوبته ، وقد كان في استطاعته أن يصوغها كلها ثراً كما فعل في مسرحية (أميرة الأندلس) ، ولكنه شاعر فحل ، وقد رأى

(١) هذا ما نقله توفيق الحكيم في كتابه فن الأدب ص ١٦٠ عن

هاريسون للنقاد الانجليزى .

أن المسرحية فى الأدب الغربى لم تخلد إلا فى صيغتها الشعرية ، وأن كبار الأدباء الغربيين حتى فى العصر الإبداعى مثل (هيجو وبيرون وشيللى) قد آثروا الشعر على النثر فى كثير من مسرحياتهم ، لما يخلقه من جو خاص يضفى على المسرحية شعوراً جميلاً .

وها هو ذا أديب إنجليزى معاصر هو موم Maugham — وقد أفنى حياته يكتب للمسرح نثراً يقول : « لا يسمنى إلا أن أقرر ما أعتقد من أن المسرحية النثرية التى وقفت حياق كلها عليها سوف تموت عما قريب ، ولعل أحسن فرصة أمام الكاتب المسرحى الواقعى هى أن يشغل نفسه بما لم تستطع الخيالة أن تنجح فى إبرازه وعرضه ، ألا وهو المسرحية التى يكون فيها العمل باطنياً لا خارجياً ، ثم ملهاة الذكاء والنسكة .

وفى اعتقائى أن المسرحية قد ضلت الطريق حينما قادتنا الرغبة فى الواقعية لتهجر حلبة الشعر . إن للشعر منزلة مسرحية سامية فضلاً عما يحدته النغم والوزن من الأحاسيس والافعالات حين يلقى على المسرح ، فإن الشعر يخلص المسرحية من الواقعية ، ويضعها فى مستوى آخر . ويجعل من السير على الجمهور أن يهيء لنفسه حالة شعورية جديدة محببة ، وتلك هى الجاذبية المسرحية الخاصة ، (١) .

وقيل أن شوقى لم يوفق فى اختياره لبعض موضوعات مسرحياته ، ولا سيما المسرحيات التاريخية ، كما أخذوا عليه سوء دفاعه حيث أراد الدفاع ، ويخيل إلى أن شوقى لم يكن عاجزاً عن إخراج مسرحيات تاريخية فيها كثير من القوة ، ولا يحتاج فيها للدفاع ، كما فعل فى كليوباترة مثلاً ، فالتاريخ المصرى القديم ، والتاريخ العربى الإسلامى يزخر بالشخصيات التى سجلت بطولات ستظل أبد الدهر موضع الإعجاب والتقدير ، ولسكنه أثر أن يطرق التاريخ عند فقط التحول فى حياة مصر

(1) Mr. Maugham The Summing up. See Dramatic Criticism by Littlewood. P. 3, 7.

في عصورها المختلفة ، حين تضعف الدولة ، ويستमित الحكم في الدفاع عن كياناتهم واستقلال بلادهم . ولا شك أن شوقي قد اختار مواطن الضعف ليظهر براعته في الدفاع عن هؤلاء الذين ظلمهم التاريخ في نظره ؛ لأن هذا التاريخ سجل على يد أعدائهم الذين قهرهم وأذاوهم ، واستمع إليه يقول في تسوين دفاعه عن كليوباترة : « أليس المؤلف المعسرى إزاء هذا الاضطهاد الصارخ لهذه الملكة المصرية ، بحكم الثلاثة القرون التي قضاها أجدادها العظماء على ضفاف النيل مستقلين عن كل نفوذ أجنبي ، أبرياء إلا من العمل المستقل لمجد مصر ورفاهيتها ، مستحيلة دماؤهم قطرة قطرة إلى دماء مصرية خالصة على توالى الأيام ، وأليس المؤلف المصري في حل - مادام البحث العلمي يكشف بين الحين والحين هذا التاريخ المتهمل عن حلقات ضائعة أو أوهام أنزلت فيه منزل الحقائق - من إنصاف هذه المصرية المضطهدة ، ولو إلى الحد الذي يتفق مع هيكل هذا التاريخ المجرد ، ولا يحرمها على الأقل سمو الغاية ونبالة المقصد ؟ أعتقد أنه ليس في حل من هذا الإنصاف فقط ، ولكنه مسئول عنه إلى أن يصل البحث الحديث في تقرير حقيقة التاريخ القديم إلى آخر مداه ، فيعز من يشاء ويذل من يشاء ، (١) .

ومن العجيب أن الأستاذ سليم حسن العالم المصري الأثرى قد دافع عن كليوباترة دفاعاً مجيداً ومؤيداً دفاعه بوثائق وحجج قوية (٢) عقب الحملة التي شنّها عليها بعض من يمتدّون كل الحقده على شوقي لالسبب إلا أنه كان أقوى من ملك ناصية البيان الشعرى في العصر الحديث (٣) .

نم إنه ليس من الضروري أن يتقيد الشاعر والكاتب المسرحي بحرفية التاريخ مادام محافظاً على الطابع العام ، وله أن يصور البطل بالصورة التي يراها من خلال

(١) انظر رواية كليوباترة ص ١٣٦ .

(٢) انظر اهرام ١٩٥٣/٣/٢٨ .

(٣) هو سلامة موسى في أخبار اليوم ١٩٥٣/٣/١٤ .

غزليته الشعرية ، وبالعاطفة التي تسيطر على مشاعره ، واتخذ تناول موضوع كايوباترة غير شوق شكسبير ، ودريدون ، وشو ، وجوديل ، ومورو^(١) ، وكان اكل منهم نظرة خاصة إليها .

وإذا كان من عيب يؤخذ على شوقي في مسرحية كايوباترة فهو أنه اهتم بها الاهتمام كله ونسى الشعب ، بل أظهره بمظهر مزور (ياله من بغاء عقله في أذنيه) ولم يظهر الشخصية المسرحية الاصلية وطنية مخلص متفانية إلى النهاية في سبيل قوميتها ، واقد جاء بشخصية (حابي) أمين المكتبة وأجرى على لسانه بعض العبارات الوطنية ويظهر التردد على كايوباترة ومخازيها ، واكتنه لا يلبث أن ينسى التمرد وكرامة وطنه بعد أن أغرته كايوباترة بهيلانة وصيفتها اليونانية ، ومنحته ضيعة بصعيد مصر يعيش بها هو وعشيقته ، فقضت على كل ماله من وطنية وتمرد .

على أن شوقي قد أجاد في بعض الموضوعات التاريخية كل الإجابة ، وذلك حين تعرض لشعراء مثله ، يتفهم نفسيتهم ، ويدرك مشاعرهم ، وكان من السهل عليه أن يدير عواطفه حول نواة واحدة هي الهوى وإنشاء الغزل كما في مجنون ليلى وعنترة^(٢) ، وإذا كان ثمة مأخذ على شوقي في مجنون ليلى وعنترة ، فذلك ما يبدو من تناقض في تقييم العرف والعادة ومدى انتمسك بهما ، فبينما نرى ليلى وهي المتيمة المنزلة بقيس حين يستشيرها أبوها في الزواج تفضل ورداً الثقي على حبسها بقيس لأن قيس شنب بها .

وتقول ذلك في يسر بدون تردد أو حرج نفسي يبرزه الشاعر ، وهذا ما أضعف العقدة ، إذ بنا نرى (عيلة) في مسرحية عنترة بفضل عنترة ونرضى به زوجاً ، مع أنه هو الآخر شبيب بها وكان عبداً وأمه أمة ، وكانت هذه التقاليد على أشدها في الجاهلية لم يخفف منها الزمن ومجيء الإسلام كما في عهد ليلى والمجننون . وكان مالك أبو عيلة عدواً لعنترة متمسكاً بالتقاليد بينما المهدي أبو ليلى ، رءوفاً بقيس ، محباً له .

(١) جوديل أديب فرنسي (١٥٣٢ — ١٥٧٣) .

(٢) المسرحية في شعر شوقي ص ٣٩ — ٤٠ .

فما الذى دفع شوقى إلى هذا التناقض ؟ هل كانت فروسيه عنترة وحسن بلاتنه أقوى فى نظر عبلة من شعر الجنون وقوة تدلّاه لى لىلى ؟ .

على كل لم نشهد كذلك لىلى عبلة أى صراع ، ولا شدة هذه التقاليد ووطأتها ، بل راحت تتآمر وعنترة على الزواج ، ضاربة بهذه التقاليد عرض الحائط ؛ وإن كنا لائلس لهذا التردد على التقاليد مظاهر مسرحية .

ولم يفسر لنا شوقى هذا التناقض على كل حال ، واست أزعم أنه كان أكثر توفيقاً وإجادة حين ترك التاريخ والتفت إلى الحياة يستمد منها صور الناس كما نراهم ونحسهم فى الحياة ، ولعل هذا التوفيق لا يرجع إلى الموضوع والانتقال من التاريخ إلى الواقع فحسب ، فاذا كانت ثمة صعوبات فى إبراز الشخصية التاريخية فإن الواقع أصعب ، بل إن من النقد من قرر د أن إحياء الماضى أسهل من تمثيل الحاضر ، ومهما كانت المسرحية تبدو طبيعية على المسرح فلا يمكن بأية حال أن تماثل واقع الحياة ، لأن شخصيات المسرحيات يتكلمون فى ذكاء ، والحوادث تقع مرتبة متوالية سريعة ، وباعداد تام أكثر مما نرى بين أيدينا ، وكل ما يستطيعه المؤلف هو أن يخلق جواً يجعل المسرحية تبدو فيه طبيعية ،^(١) وإنما يرجع هذا التوفيق فى رأيه إلى تمرس المؤلف بالتأليف المسرحى ، وزيادة تجربته فى هذا الفن بترده على المسرح كثير أو الإفادة من النقد ، واتباع القواعد الفنية المسرحية .

ولست أريد فى هذا المقام أن أفيض فى المفاضلة بين المسرحية التاريخية والمسرحية الواقعية ، وبحسبى أن أقول : إن المسرحية التاريخية تؤثر الشعر عادة ، لأنها تتحدث عن أشخاص خلدهم التاريخ فهم أبطال فى أى صورة من الصور ، والبطولة والعظمة من شأنها أن تقدم على أفعال جليسة ، وحوادث عظيمة الشأن كبطيرة الأثر ، وأن يكون ثمة صراع تجلى فيه هذه البطولة ، والشعر أصلح أداة لمثل هذا اللون ، وقد فطن إلى ذلك أمراء المسرح القدامى سواء أكانوا من أتباع

(1) An Introduction to Drama by, G J Newbold Whitfield. P. 132.

المدرسة التقليدية أو الإبداعية ؛ أما المسرحية الواقعية ، فهي تؤثر النشر لأنها تتحدث عن أشخاص من أوساط الناس ، وعن مشكلات اجتماعية وأخلاقية مما يقع تحت ناظرينا كل يوم ، وتحاول أن تحكي الواقع ونقله متى استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهي تميل إلى التحليل والعمق ؛ والنشر يؤدي ذلك ويمثله أتم تمثيل .

بيد أن كثيراً من النقاد اليوم يرى أن الشعر أصلح للمسرحية ، وأن الكتاب اعتسفا الطريق حينما حاولوا أن ينافسوا الحياة في الواقعية كما عرفت ذلك عند (موم) ، وها هو ذا ناقد فرنسي مشهور (فرنسوا موريك) يقرر أن « الدواء الناجع في ذلك هو الكف عن منافسة الحياة والاعتراف بأن الفن كما يشير إليه الحد والتعريف مسألة عرف وهوى ، وأنه إذا لم يتمكن من بلوغ الحقيقة المعقدة المتشابهة فقد يستطيع أن يبلغ إلى طرف من الحقيقة الإنسانية كما فعل أمراء المسرح القديمى مستخدمين مع ذلك أساليباً اصطلاحاً عليه مقررين أن تنظم المأساة شعراً ، وأن تكون من خمسة فصول . يجب أن نعترف بأن فن الرواية هو قبيل كل شيء تبديل الواقع لانتقل الواقع ، ومن الظاهر البين أن الروائي كلما اجتهد في ألا يضحى بشيء من تشابه الحياة وقع في مهواة الصنعة والتكلف . أفهنك شيء أكثر تعسفاً ومجانبة للواقع من تداعي الأفكار في الحوار النفساني ... ولعل ما نشاهده على المسرح يكون لنا مثالا ، فن يوم أن عمدت الخيالة الناطقة إلى عرض أشخاص حقيقيين طبيعيين رأينا مذهب الواقعية في المسرح الحديث وعبوديته في محاكاة الحياة أكثر المذاهب دلالة على الزيف والتصنع ، حتى أصبح القوم يشعرون أن المسرح لن يتغلب على الموت إلا إذا عاد إلى ميزته الخاصة وهي الشعر ، ولا بأس أن يعرض للحقيقة البشرية ولكن بطريق الشعر ، (١) .

(١) فرانسوا موريك ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد مارس سنة ١٩٥٢ .

ولست أريد في هذا المقام أن أنعرض لفن شوقي المسرحي ، وإلى أي حد وفق ، وفي أي شيء أخفق ، فإن لذلك موضعاً آخر من هذا البحث . كما أنني لأعني بما قدمت أن أدافع عن شوقي ، وإنما أعرضه كما أراه ، ولنا إليه عودة إن شاء الله .

ثم ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترسموا أخطاه في المسرحية الشعرية ، وأبرزهم عزيز أباظة الذي اتجه إلى التاريخ العربي الإسلامي ، ووضع بعض مسرحيات شعرية منها (قيس ولبنى) التي مثلت سنة ١٩٤٣ ، (والعباسة) التي مثلت سنة ١٩٤٥ ، وعبد الرحمن الناصر التي مثلت سنة ١٩٤٧ . وبين شوقي وعزيز أباظة كثير من أوجه الشبه ، فكل منهما قد عاش عيشة مترفة ، من بيئة ثرية ، تضطرب في محيط الطبقة العليا من الشعب ، وكل منهما قد عكف في أول أمره على الشعر الغنائي وإن كان شوقي أوسع أفقاً ، وأطول باعاً ، وأبرع قصيداً وأغور معنى ، وأسمى عبارة ، وأحكم صياغة ، وأكثر تجديداً ، على أن أباظة كان أغزر عبرة ، وأغنى عاطفة في ديوانه (أنات حائرة) الذي سفح فيه دم قلبه دموعا تنطق بوفاته لزوجته بعد وفاتها . وثمة فرق آخر وهو أن عزيز أباظة قد أفاد من تجربة شوقي المسرحية ، فحاول جهده أن يتجنب ما وقع فيه من أخطاء ، كما أنه احتك كثيراً برجال المسرح فعرف أصوله وقواعده .

ولكن أثر شوقي فيه ظاهر واضح ، فأولى مسرحياته (قيس ولبنى) صورة أخرى لمجنون ليلى فكرة وموضوعاً ، وإن حاول أن يجعلها قريبة من واقع الحياة ، إلا أنه أخطأ في الحل الذي وضعه لها ، فجاء منافياً لحياة العرب وتقاليدهم ، إذ حاول في الفصل الخامس أن يجمع بين قيس بن الملوح وقيس بن ذريح وابن عتيق ، ولبنى وزوجها ، ويتوسط ابن ذريح وابن عتيق لدى زوج لبني حتى يطلقها وهو لها محب ، فتعود إلى حبيبها الشاعر ، وهو حل . قد يرضى عواطف الجمهور ولكنه لا يرضى البيئة التي جرت حوادث الرواية فيها وقد قام عزيز أباظة بتجربة شعرية جديدة في ميدان المسرحية ، هي إنشاء مسرحية اجتماعية شعراً ، وكان مشفقاً على نفسه من هذه التجربة ، يخشى أن يخفق الشعر في التعبير عن الموضوعات العصرية ؛ لأنه كان حتى اليوم في الأدب العربي الحديث وفقاً على التاريخ .

ولكن التجربة قد نجحت فيما أعتقد .

ولنضرب مثلاً على طريقته في الحوار وفنه المسرحي بالعباسة وقد اعتمد الشاعر في تأليفها وحبك عفتها على التاريخ والاساطير . وخلصتها كما أوردها :
أن العباسة أخت الرشيد قد زانها الله بالعقل الراجح والجمال الباهر ،
ولم يكن الرشيد يرضى أن تغيب عن مجلسه ، وكذلك كان لا يرضى أن
يغيب عنه وزيره جعفر البرمكي ، فزوجها سرّاً حتى يستطيع أن يلقاها ، ولكنه
اشترط عليهما عدم اللقاء إلا في مجلسه ، وألا يكون بينهما ما بين الأزواج ،
حتى لا يتهم الرشيد بأنه زوج أخته الهاشمية لأعجمي ، وقد ولدت العباسة واداً
من جعفر وأخفته بالبادية ، وعلمت به زبيدة زوجة الرشيد ، وكانت زبيدة
تغار من العباسة لاستئثارها بالرشيد ، وكانت تكره جعفرأ لأنه أفتنع الرشيد بأن
يتولى المأمون ولاية العهد بعد ابنها الأمين . وأخذت تدبر المؤامرات الايقاع
بجعفر ، وأوهمت الرشيد أن البرامكة يتآمرون عليه ويحشدون الجنود في فارس
وخراسان للانتفاض عليه . وكان هرثمة بن أتين ضالماً مع زبيدة ، حاقداً على
البرامكة ، شأن العرب جميعاً في ذلك الحين لاستئثار الفرس بشئون الدولة . وكان
هرثمة من أبرح القواد وأشدّهم بأساً ، وقد اختاره الرشيد ليذهب إلى فارس
ويتحقق من الإشاعات التي تدور حول البرامكة ، فجاء مؤكداً هذه الإشاعات
وأوهم الرشيد أن الحشود التي حشدتها البرامكة في طوس وغيرها إنما هي للكيد له
وليست لأعداء الدولة كما يزعمون .

وأتى كذلك هرثمة بأخبار يحيى الطالبي ، وهو الذي ذمّه جعفر وكان عنده
في بيته حتى يتصرف الرشيد في شأنه ، ولكنه شرحه . هذا ما ذكره المؤلف
في الفصل الأول حيث ابتدأت خيوط المزمارة ، وفي الثاني نحد جعفرأ يؤكد أن
التسريح كان باذن من الرشيد .

وكان المؤلف بارعاً حين جمع كل هذه الأمور ليثير نفس الرشيد ضد
البرامكة ، فمن أشد ما يؤلم السلطان أن يتأمر عليه وزراؤه الذين وثق بهم ،

ويتعاونوا مع أعدائه . وكان آل أبي طالب يتنافسون العباسيين في الخلافة ، بل كانت الدعوة أول الأمر لهم حتى غلبهم عليها العباسيون ، وكان لهم أنصار كثيرون وبخاصة في فارس .

ونرى الرشيد يتودد بين البطش بالبرامكة والنفوذ عنهم على الرغم مما حدث ، ويتذكر الود المسكين « فليس يسيراً وأدود ذخرته » ، ولكن تردده يزول حين تقدم (ابن الهادي) وهو من الخائفين على البرامكة ، وقد أوعزت إليه زبيدة أن يخبر الرشيد بنبا العباسية وابنها من جعفر ، وقد صورته المؤلف صورة نفسية متقنة ، فراه متردداً يتظاهر بالخوف من الإقصاء بهذا النبا ، ويدعى أنه لم يعرف نباً زواجها من جعفر ، ويظهر التهلل المصطنع حين يعلم بذلك ويحمد الله على طهرها ، ولكنه أدى رسالته ، فأخبر الرشيد بما أريد له أن يخبره به .

ونرى الرشيد تأخذه العزة ولكنه يتردد بعد ما سمع :

أجل ظلمناها بستر زواجها وتلك هنات العنصرية والكبر
ويتذكر نواحيه لهما ، وهنا تأتي زبيدة لتقطع كل أثر للتردد في نفسه ، وتوهمه أن هذا الابن خطر لأنه (سيضمن سيف العرب والفرس في جفن) .

ونحن نرى أن المؤلف اتكأ على الأسطورة أكثر مما اتكأ على التاريخ . وقد أخذ من المؤامرات العديدة التي حبكت ضد البرامكة حتى أودت بهم تلك التي تتعلق بالشرف العربي ، مع أنه لم يثبت تاريخياً أن الرشيد زوج العباسية من جعفر سراً وقد ذكرنا آنفاً أنه ليس من الضروري أن يتقيد المؤلف بجرفية التاريخ ما دام محافظاً فيه على الحقائق العامة .

ولاشك أن الأسطورة هنا هيأت له مادة صالحة للمقعدة ، وقد أفاد منها في حبيكتها :

ولنستمع الآن إلى بعض قوله في هذه المسرحية :

ابن الهادي (لهرثمة بن أعين القائد العربي) .

تقسم فتني بالذي كنت مرسلًا لتفحص عنه

الرشيد : واذكر الحق واصدق
وكنتم أميني مذ بعثتك رائداً وليس أمين القوم من لم يحقق
وما يوبق الإنسان مثل اجفرائه
على الحق ، فاخش الله في الناس واتق
هرثمة : قفلت مغذاً من خراسان بعدما
تيفت ما تخفي خراسان من غدر

وكنتم بمرء قبل ذاك فهائي بواذر لم تستخف تنذر بالشر
وفي طوس أحسست انتفاضاً وفتنة
وفي همدان النكر يلحق بالنكر
وطالبتي بالصدق لاشيء غيره وحذرتي سوء الأحاديث والذكر
وخوفتي ظلم البريء وإنتي لاضف خلق الله عن ذلك الوزر
أتسألني ماذا شهدت : كباثراً
ودهياء بالأطراف توشك تستشري

ومسمومة من دعوة قد تمكنت فالت عن السر المخافت للجبر
لقد صح عندي أغلب القول عنهمو
فلم يك وهما ما انتهى لك من غدر
تنبه أمين الله للشر واستعن
على شدة بالحزم والعزيمة البكر
الرشيد : وهل صح ما جاءت به الكتب

هرثمة : جله تبليج في أطوائه الصدق كالفجر

الرشيد : وما شأن يحيى الطائي ؟

هرثمة : فضر لك الحق مطبوع على البغي والنكر
يلوذ بمطواعين لا يخلفونه ويأوى إذا يأوى إلى عسكر بحر

الرشيد (في جد وحدة) أندري الذي تلقى ؟

هرثمة : أدري به كله

الرشيد : أتقسم

هرثمة : بالبيت المحرم والسر

وهكذا يمضى عزيز أباطة في مسرحيته بهذه اللغة العذبة ، والبيان الصافي
وإن كان في المسرحية بعض الهفوات يضيق نطاق البحث عن ذكرها .

وكتب أباطة مسرحية اجتماعية هي أوراق الخريف ، ثم عاد إلى التاريخ
فكتب (قافلة النور) وقد تخير لها الحيرة مكاناً بعد مقتل النعمان بن المنذر ،
واتخذ لها زماناً السنة السابقة للهجرة بعد أن بعث الرسول عليه الصلاة والسلام رسوله
إلى ملوك الأمم المجاورة لجزيرة العرب ندعوم إلى الدخول في الإسلام .

والمسرحية تدور حول انتشار الدعوة الإسلامية بين أهل الحيرة . وكيف
أرسلوا إلى محمد عليه الصلاة والسلام كي يرسل إليهم من يشرحهم بشئون دينهم فأرسل
إليهم صحابين جليلين ، وأخذ الإسلام ينتشر في الحيرة سرّاً إلى أن علم (المنذر)
قائد جيش الحيرة ، فهجم عليهم وهم في خلوة يتدارسون الدين ولكنه حين سمع
القرآن دخلت بشاشة الإيمان قلبه وأخذ يجادل حتى يهتدى ، والصحبايان يجادلانه
بالحسن وأخيراً هداه الله للإيمان .

وكان منذر هذا قد خطب إلى الوالى الفارسي (شهربان) ابنته (سلفراس) ،
واسكنها كانت تحب (رستم) القائد الفارسي ، وقد بلغها نبأ وفاته ، فخرت
عليه ، وأخذ أبوها بعد مضي سنين يغريها بازواج من المنذر ، وكانت لها وصيفتان
إحداهما (حسن شاه) عربية أسلمت سرّاً ، و (حسبهار) ، وكانت حسن شاه
كذلك تحبها على الزواج من المنذر . وابتدأ قلبها يلين .

وكان هناك كذلك (مهران) رئيس حرس القصر ، وكان متيماً بها فلما علم
بأنها على وشك الزواج من المنذر أو أنها بدأت تميل نحوه أفضى إلى والدها بأن

المنذر قد صبا عن دينه واتبع دين الإسلام ، وانضم إلى زمرة المسلمين . هنا تظهر العقدة واضحة جليلة ، وهي الصراع بين الإخلاص للدين والإخلاص للحب (سلفراس) تأتي أن تزوج المنذر لأنه غير دينه ، وإن كانت قد أخذت تحبه ، والمنذر يحب دينه حباً جماً ، ويجب (سلفراس) ويود أن تهتدى للإسلام ، وهي تأتي وتناقشه وتجاده وتخيرها بينها وبين الدين الجديد .

وفي تلك الأثناء يكون (مهرآز) قد أبلغ كسرى خبر الفتنة الجديدة ، والخروج عن دين الفرس وازدياد عدد المسلمين بقيادة المنذر ، فيرسل جيشاً بقيادة رستم لتأديبهم . وجاء رستم ووجد (سلفراس) قد تحولت عن حبه ، وفوجئت به حياً بعد أن كانت قد سمعت بموته . وأراد أن يبطش ويتنقم ويتسامع المسلمون بهذا فيهاجرون ويلجئون إلى بيوت المناذرة فيحمونهم ، وتزور (سلفراس) معقل المسلمين لدى المناذرة وتجد ما بينهم من تعاطف ومحبة ، وتسمع القرآن . ولكنها تظل مصرة على دينها ، وإن ابتداء نوره يزحف إلى قلبها ، وتقابل المنذر هناك وتحاول أن تثنيه عن عقيدته فيأبى ، ويظهر لها تمسكه بحبها ، فتخرج إلى قصرها .

ولكن رستم يزجهم في السجن ، ويحاول أن يسعى إليها ليلا ليغتصبها فتستغيث ويعلم جميع الحرس بالفضيحة ، ويشتمز منها كبار الفرس .

ويهب المنذر حين يعلم بسجنها لنجدتها وإنقاذها من برائن رستم ، وهنا يدبر رستم مكيده للمنذر ، وكان قواد العرب قد نصحوه ألا يذهب ، وأشفقوا عليه من غدر رستم ، ولحقوه هناك ، وأراد رستم أن يطوح بهم جميعاً ، لأن الجيش العربي أبى أن يقاوم العرب المسلمين الضعاف في الحيرة ، وخشى رستم إن هو حاول فمع المسلمين بالقوة أن يتصدى له الجيش العربي . وقد أمكنه الحظ من القواد وعلى رأسهم المنذر ، وكان قد استدعى إليه (سلفراس) يحاول الاعتذار لها وإغراءها بالتوسط لدى العرب .

في تلك الأثناء كان (مهرآز) قد شعر بخبطه وندم على وشايته بالمسلمين ولعله

وجد أن رستم قد غلبه على أمره ، فأوحى إلى رستم بأن يستنجد بكسرى ، فأرسله إلى بلاد الفرس ليأتى بالنجاة ، ولكنه أقنع كسرى بأن يدع المسلمين وشأنهم ، وفي الوقت الذي دخل فيه بهذه الأوامر الجديدة كان رستم قد أمر بقتل المنذر فقتل ، ولكنه لم يقتل إلا بعد أن علم بأن سلفراس ووالدها قد اعتنقا الإسلام . وهنا نجد أن العقدة انحلت باعتناق سلفراس الإسلام ، بيد أن المنذر والمكيمة حالاً بينهما وبين حبيبها المنذر الذي اغتيل على يد أعوان رستم .

وفي نهاية المسرحية في خلافة أبي بكر نجد سلفراس قد وقفت نفسها لخدمة الدين الجديد وبث تعاليمه ، ويدخل البشير يزف إليها خبر استيلاء خالد بن الوليد على الحيرة ، وقدمه لتحياتها .

إنها كما نرى مسرحية دينية ، وأعتقد أن عزيز أباطة قد وفق في حبكتها وأفكارها وموضوعها وصياغتها توفيقاً عظيماً ، وكان الشعر طبعاً في يديه حتى في عرض المشكلات الدقيقة التي يدور حولها الجدل .

ولنستمع إلى هذا المنظر الذي أدى إلى هداية المنذر قائد جيش الحيرة وقد جاء للقبض على المسلمين والزج بهم في السجون :

منذر : هل جلسنا ! فان لي الحديث

سعد : هاته إنا على استعداد

« يجلسون »

منذر : قيل إن التوحيد في دينكم ذاك

عماد ١١

سعد : صدقت كل العباد

منذر : إن للخير والجمال إلها
قد علمنا ، فن إله الفساد ؟
الذي يخلق النوايا والشر
ويفشى الآثام بين العباد

الإلهان ؟ أم إله بانجيلين ؟

هذا مغر وذلك هادى

أشجع : ما إله الفساد والشر إلا أنفس قد قبعن فى الأجساد

إن تزعها عفت . وإن جنحت للنفى

مالت بالعاجز المنقاد

فلك حرية اختيارك لا جبر ويوم الجزاء يوم المعاد

منذر (فى دهشة) : أى شئ هذا المعاد ؟

قيام الخلق

أشجع : بعد انقضائهم أجمعينا

إنه البعث والنشور

منذر (فى استخفاف) : أتغنى

عودة الغابرين والهالكينا

أشجع : هو هذا

منذر : أما استحالوا ترابا ؟

أشجع : من تراب كانوا فلم تعجبونا ؟

إن خلق الحياة أبلغ فى القدرة

من ردها . فهل تعقلونا ؟

منذر : منطق مستور . ولكن من المنطق ما ليس صادقاً أو أميناً .

« بعد سكتة وتأمل »

- منذر : مستمرا ، : هل عرقتم محمداً؟
 سعد (في دهشة) : قد عرفناه
 منذر : فما شرعه وما إنجيله ؟
 أهو رب عبدتموه إلاها ؟
 سعد (في صرخة) : جل ربي بل عبده ورسوله
 يشرب الماء . يطعم الزاد يعني
 والثرى إن جرى القضاء مقلبه
 هو زوج وابن وجد . وما كان
 لرب فروعه وأصنوه
 منذر (في هدوء) : أيما رى موسى ؟ أكذب عيسى
 في دعاواه ؟
 أشجع : بل هما أخواه
 إنه مرسل ليكمل ما قد بدءاه كذا يقول الله
 منذر . كيف ماضيه بينكم قبل هذا الأمر ؟
 سعد : كان الحزم الكريم الركينا
 منذر : فبئاني أموسر هو ؟
 سعد : لا ، بل
 كان يرعى الأغنام للوسرينا

وهكذا يستمر هذا الحوار حتى ينتهي بالمنذر إلى الإسلام بعد أن سأل ماشاء
 له شكه . وبرهن على أنه يريد الإيمان عن اقتناع ، فسأل عن حال النبي قبل البعثة
 وهل كان مستهتراً ؟ هل كان مسيحياً وقرأ الإنجيل أو يهودياً قرأ التوراة ؟ ودهش
 حين عرف أنه أى لا يقرأ ولا يكتب .

- أشجع : أظنك ، تدري أنه غير كاتب أو قارى
 منذر (في دهشة) : لا نقل ذاك
 (ه - المسرحية)

أشجع : إنه أصدق الصدق
المنذر : أما ذ ؟ أم ساخر بي وزاري
أى أمية تحلب عنها مثل تلك الفرائد الأبار

هذا وقد أخرج عزيز أباطة أخيراً مسرحية (قيصر) ، وهى من الموضوعات التى عولجت من قبل ويكفى أن عالجها شكسبير ولم أطلع عليها بعد ، ولكنها تدل على أن عزيز أباطة قد ابتدأ يستمد موضوعاته خارج نطاق التاريخ العربى والإسلامى . ولست أدري إلى أى حد خالف فيها من كتبوا للمسرح عن قيصر وإلى أى حد وافقهم .

ومن الشعراء الذين ترسموا خطى شوقي كذلك محمود غنيم ، وهو سهل الديباجة فى متانة وحسن صياغة ، ومقدرة على إخضاع الشعر وترويضه ، وله عدة مسرحيات نالت الجوائز الأولى فى المسابقات التى عقدتها وزارة الشؤون منها : (المرومة المقتنعة) ؛ (وغرام يزيد) وكلاهما من التاريخ العربى ولو تفرغ للمسرح لأجاد كل الإجابة .

وحوادث مسرحية (غرام يزيد) على النحو الذى أثير فى كتب التاريخ كما يأتى :

كان لعبد الله بن سلام والى العراق من قبل معاوية زوجة جمعت بين الحسن ودمانة الخلق يقال لها (أرينب بنت إسحق) وقد حدث أن نزل يزيد بن معاوية ضيفاً على ابن سلام بالكوفة فوقع نظره على أرينب وهى فى لبسة المتفضل ، فشغف بها حباً ، كاشف يزيد أباه بحبه فلم يصغ إليه بادئ الأمر ، واستعان عليه بأخته رملة - وكانت أثيرة عند معاوية - فلم تنزل به حتى وعد بالاحتيال على قضاء لباثة يزيد .

أوعز معاوية إلى يزيد أن يستزير ابن سلام ، فجاء هذا إلى دمشق ثم أوفد صاحبين أبا هريرة وأبا الرداء إليه قائلين : إن معاوية يراه كفواً لآبائه رملة

فليتقدم لخطبتها . فعزل ، فرحب به معاوية ، ثم أردف قائلا : إنه سبق أن أعطى ابنته وعداً بأن تختار زوجها بنفسها ، وكان قد أوعز إلى رملة أن تبتدى - إذا طلب ابن سلام يدها - انفتها من بقاء أرينب في عصمتها الضرة ، حتى إذا طلقها ابن سلام خاست بالعهد مخنجة بعدم وفاء ابن سلام لحلاله بدليل تسريحه أرينب بدون جريرة .

نفذت رملة التي تآان ابن سلام قد وقع من قلبها هذا التدبير بأحكام نازلة على أمر أبيها تخالفة صوت قلبها ، وعاد ابن سلام يجرر أذيال الخيبة مطلقا لسانه في معاوية ويزيد ، فيكون هذا الإطلاق من ناحية ، وتخوف معاوية جانبه من ناحية أخرى سببين في إقصائه عن ولاية العراق .

أما أرينب فقد وصلها كتاب الطلاق فاسترجعت ولاذت بالصبر ، ثم جاءها الصاحبان خاطبين من قبل يزيد ، وافق إذ ذاك أن علم الحسين بن علي بتلك المكيدة ، فقد يده لإقناع ابن سلام وطلب يد أرينب ليحول بينها وبين يزيد ، ثم ليحلها لابن سلام الذي أبانتها اليقونة الكبرى .

فوضت أرينب أمرها إلى الصاحبين ليختارا لها خير الخطيبين ، فأشارا باختيار الحسين قائلين : ضعى شفيتك حيث كان رسول الله صلى الله عليه وسلم يضع شفيتي.. وقد كان .

رقت حال ابن سلام بعد أن فقد زوجته وولايته ، فذهب إلى دار الحسين ابن علي يطلب صرة جواهر كان قد أودعها عند أرينب ، فيحسن استقباله ، ثم يطلب إلى أرينب أن تؤدى إليه أماتته بيدها فتفعل ، ثم يردف ذلك بإطلاق سراحها ، فتعود إلى كنف ابن سلام بعد أن رقت لمأساته وعرفت أنه خدع وأخطأ في حقها وندم على خطئه ، وبذلك يعود شملهما إلى الالتئام .

ولم يخرج غنيم كثيراً عما ورد في كتب التاريخ ، وإن أضاف بعض المناظر التي تصور العصر بحيث لم يفسد سياق المسرحية .

وقد أجاد في تصوير الشخصيات وتحليلها ، وإن جاءت العقدة واهية بعض

النبي لأن ابن سلام استسلم لإغراء يزيد بالزواج من رمة في سهولة ، ولم يطل
السر في نفسه حين خوفه من غضب معاوية وفي ذلك تضحية بولاية العراق .

وبكى أعم ظاهرة في المسرحية هي لغتها التي جاءت سهلة على الرغم من فصاحتها
وقد تخير غنيم البحور القصيرة ، مع موسيقية حلوة ، وحوار سريع .

وانفتح إلى يمينه يصور يزيد بن معاوية في حوار بين جارتين من جوارى قصر
اخلافة بدمشق :

أسماء : وهل سمعت النبأ الجديد ؟

سارة : ماهو ؟

أسماء : قلد ابنه يزيدا

من بعده خلافة الإسلام

سارة (مستنكرة) . - يزيد ؟ هل يصلح للأحكام ؟

قد أصبحت والله قيسرية العرش موقوف على الذرية

فليحرص الله بنى أميه

أسماء : الأمر قد قوبل بالوفاق في الشام والحجاز والعراق

سارة : ألم يخالف أحد ؟

أسماء : بعض نفر ابن أبي بكر أبي وابن عمر

وابن الزبير والحسين هدا لكننا أصواتهم ضاعت سدى

لم يستطع إغراءهم معاوية فجرد السيف لهم علانيه

وهكذا صار ولي العهد يزيد

سارة : (في تهكم) عنوان التقى والزهد

أسماء : هذا الذي فهمت به عن عمد ؟ أم تهزلين في مقام الجد ؟

(سارة) :

كلا ورأس سيدي الإمام وسبق والديه للإسلام

إن ابن ميسون له إعطاي
للبقز الوحشي والآرام
لا للأمور الجللة الجسام
من الفتى بذلك المقام ؟
أسماء : صدقت لعمري ، فان يزيد
ولكنها نزوات الشباب
غداً يستقيم اعوجاج الشباب
وقد يتغير وجه الحياة
سارة : دعينا من الحكم الشاردات
سارة (في همس) :

ألم تسمعي بحديث أريذ
أسماء : بلى قد سمعت . وكم لحديث
سارة : لقد جن كل الجنون بها
يكاد يسبح باسم أرب
أسماء (في إعجاب) :

له العذر ما خطرت قامسة
جسمال أرينب يسبي القلوب
فما البدر في الأفق حين يطل
سارة : وأين رآها ؟

أسماء : بأرض العراق
وقد كان ضيفاً على بعلها
سارة : أهذا جزاء المضيف الكريم !
مضى يتفقد حال الجنود
ولا بن سلام سخاء وجود
لبئس الجزاء وبئس الجحود

ومن هؤلاء الشعراء : على عبد العظيم ، وقد ظهرت له (ولادة) ونالت
الجائزة الأولى التي عقدتها وزارة الشؤون ، ومن هؤلاء أحمد باكثير وظهرت
له مسرحية (قصر الهودج) شعراً ، وقد حاول من قبل أن يضع مسرحيات
بالشعر المرسل على طريقة شكسبير مثل مسرحية (أخناتون) و (فريتي) ،
ولكنه عدل عنه لأنه لا يلائم النوق العربي .

أنواع المسرحية

١ - المأساة (التراجيديا)

١ - في الأدب القديم

يجدر بنا قبل أن نلم بأصول المسرحية أن نعرف على أنواعها المختلفة ، فإن ذلك مما يعيننا على فهم هذه الأصول ، لأن المسرحية في رحلتها الطويلة في التاريخ قد اتخذت قوانين متباينة إلى أن وصلت إلينا .

علينا أن المصريين القدماء أول من عرف المسرحية منذ ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد، في قصة إيزيس وأوزوريس وابنتهما حورس وعدوم ست إله الظلام، وأنها ظلت تمثل إلى زمان هيروdot أي في القرن الخامس قبل الميلاد. ولم تكن قصة ساذجة ، بل كانت ذات مغزى عظيم . وأن التمثيل كان يقوم به رجال الدين، إذ أنها كانت تدور حول بحث إيزيس عن جثة أخيها وزوجها أوزوريس يساعدها ابنتهما حورس ، الذي يلتقم من (ست) إله الظلمة ، ذلك الذي تسبب في موت والده ، ويتمكن من إعادة أوزوريس إلى الحياة ، وكان التمثيل يدوم ثلاثة أيام وينتقل الموكب من مكان إلى مكان في البحث عن جثة أوزوريس التي قطعت أربعين قطعة ، وفي كل مكان يظن أن به جزءاً من الجثة تقوم معركة وهمية وأحياناً حقيقية. ثم توجد الجثة وتدخل الهيكل، ويشهد الشعب هذا الحفل ويعلو صياحه وصراخه (١) .

لقد قصد بهذا التمثيل بث الإيمان في نفوس جمهرة الشعب المصري ، حتى

(1) Sir Ernest Wallis Budge : Osiris and The Egyptian Resurrection.

يؤمن بالحياة الثانية وبالخلود، ثم للاحتفال بأوزوريس وعودته إلى الحياة، وهو إله الحصب والنماء، وعودته تبعث الأمل في نفوس الفلاحين، لقد كان أوزوريس إله الشعب والطبقة الكادحة، بينما كان (رع) إله الطبقة العليا، وهذا هو ما جعل تمثيل قصة أوزوريس وعودته للحياة والانتقام من عدوه (ست) محبة لدى المصريين حتى ظلوا يمثلونها ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة على التوالي، وقد كشف البحث الحديث عن وثائق تثبت هذه المسرحية، وأن الذي كان يخرجها ويقوم بتمثيل جزء كبير منها هو (آي خرنفت) ولكن على الرغم من كل هذا فإن المسرح للمصري لم يترك لنا تقاليد لتتدارسها ونعرف منها تطوره لأن المسيحية في مصر قد غفت على آثاره.

وأول من وضع لنا أسس المسرحية وحدد أنواعها الأولى أرسطو في كتابه « الشعر » بعد أن مررت المسرحية في أطوار تاريخية طويلة ببلاد اليونان منذ الحفلات التي كانت تقام للإله ديونيسيوس أو باخوس . وقد قسم أرسطو المسرحية إلى مأساة ومطهارة . وعرف المأساة : « بأنها محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون ، لاعن طريق الحكاية والقصص . وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات ، وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد ، وأقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ، وبعضها الآخر باستخدام النشيد (٣) » .

ويعني أرسطو بتلوين النظم في الحوار ، والنشيد ما يقوله الجوقة ومن هذا التعريف الذي وضعه أرسطو للمأساة أخذت أوروبا فيما بعد قواعدها وأصولها ولا سيما في القرن السابع عشر ، كما كان للمسرح الإغريقي ومسرحياته أكبر

الأثر في المسرح الأوروبي . كان المسرح في بلاد الإغريق هيكلاً إله الخصوبة ديونيسيس ، فكان مكاناً مقدساً خاصاً بالعبادة ، وكان الناس يدخلونه وملء قلوبهم الخشوع والاحترام ، ولذلك لم يسمح بأن تمثل فيه مناظر القتل والعنف ، بل كان المفروض أن تقع هذه الأمور خارج المسرح ويخبر عنها على المنصة ، وربما سمع الجمهور الصراخ والمويل آنياء من الخارج .

وكان عنصر القضاء والقدر في المسرحية الإغريقية قوياً جداً يتدخل في حياة البطل ويحكم مصيره ، ولما كان القضاء والقدر قوة يخضع لها الناس ، ويخضع لها الآلهة أنفسهم ، وحكمها يبعث الرعب في النفوس ، لم يكن ثمة مجال بمجال من الأحوال للمناظر المرحية والفكاهة والضحك ، لأن طابع المسرحية ومكان تمثيلها وتدخل تلك القوة النيبية في حياة البطل كانت كلها تضيق على التمثيل لونا من الجد الصارم لا يسمح بشيء من هذا .

وكان عدد الممثلين قليلاً جداً ، ولكن كان بجانبهم الجوقة ووظيفتها إرشاد الجمهور ، والتعليق على ما يحدث أمامه ، ويشتركون أحياناً في تطور المسرحية ، ولكن مكانها كان بعيداً عن المسرح متوارين عن الأنظار ، وإن كان صوتهم مسموعاً للممثلين والمتفرجين على السواء ، وكان كلامهم مصحوباً بالإنشاد والموسيقى ، وكان الممثلون عادة يخطون وجوههم بأقنعة تناسب الشخصيات التي يمثلونها ، والجمهور يعرف مقدماً نهاية الرواية ، ولكنه يذهب إلى المسرح كأنه ذاهب إلى مكان عبادة ، وكانت الفصول تغير بإعلان الجوقة هذا التغيير ، فلم يكن النظارة يلحظون تغييراً في الزمان والمكان والموضوع ، وهذا ما عرف فيما بعد بقانون الوحدات الثلاث .

كانت النظارة في المسرحية الإغريقية يذهبون ليرى كيف تنتهي حياة البطل بمأساة . أما في القرون الوسطى بأوروبا فلم يكن هذا هو الذي يهم الجمهور بقدر

ما يمه معرفة الأسباب التي تؤدي إلى هذه المأساة^(١).

ومن هذه المسرحيات المشهورة التي تمثل تقاليد المسرح الإغريقي أنتم تمثيل مأساة سوفوكليس المعروفة بـ (أوديب الملك) ، وفيها يتضح عنصر القضاء والقدر على الرغم من محاولة البطل تجنب أحكامه . وتتلخص في أن العرافين قد أنبأوا الملك (ليس) ملك ثيبة بأن ابنه سيقتله ، فاحتاط للأمر ، وبمجرد أن ولد ابنه تخلص منه بأن ألغاه على أحد الجبال البعيدة لعل الضواير تلتهمه أو يموت من الجوع والبرد وهو لا يزال لحماً غضاً ، بيد أن القدر تدخل في الأمر فقيض له أحد الرعاة يمر في الوقت المناسب لإنقاذه مع أن المكان غير مطروق . وكان هذا الراعي يعمل لدى الملك بوليبس ملك (كورنته) فقدم إليه الطفل شارحاً له كيف التقطه ، ولما كان (بوليبس) لم يعقب ولداً ، فقد تبني هذا الغلام ، وجباه كل عطفه ورعايته ، حتى شب قوياً عظيماً ، ولكنه كان يحس في نفسه أن ثمة شيئاً غير طبيعي يحيط بحياته ، فذهب إلى الآلهة يستشيرها لعلها تفصح له عما يقلق بانه ، فأنبأته بأنه سيقتل والده ويتزوج أمه ، فكبرت عليه النبوءة ، ولما كان يعتقد أن بوليبس ملك كورنته الذي رباه ونشأه هو أبوه فقد آلى على نفسه ألا يعود إلى كورنته مرة ثانية ليتفادى حكم القضاء والقار ، واسكن هذا كان وسيلة لتنفيذ حكم القضاء ، لأنه ما كان يترك مكان الآلهة في طريقه إلى حيث لا يدري حتى قابل الملك (ليس) ملك ثيبة ، وهو لا يعرف القدر أنه أبوه الحقيقي ، وكانت مقابلتها في عمر ضيق ، فاختلفا على أيهما يمر أولاً ، وانتهى الأمر بأن اشتبكاً في معركة قتل فيها (ليس) ، وبذلك تحقق الشرط الأول من النبوءة .

ثم مضى في طريقه ، واستطاع أن يخلص أهل ثيبة من لعنة (سفنكس) التي وضعت لهم لغزاً ومن لم يستطيع حله قتل ، وكان هذا اللغز : ماهو الشيء الذي يمشي على أربع في الصباح ، واثنين في الظهر ، وثلاثة في المساء ؟ فلما سئل أوديب

An Introduction to Drama : by, G.J. Newbold (١)
Whitfield. p, 9 · 12.

أجاب : بأنه الإنسان ، لأنه فى طفولته يحبو على أربع ، ثم يمشى على رجلين فى شبيلته ، وفى شيخوخته يستعين بعضا كآنها له رجل ثالثة ، فلما علت (سفنكس) أنه أجاب الإجابة الصحيحة قتلت نفسها .

ونكرىءاً له عرض عليه أهل ثيبة أن يتولى عرش بلادهم ، لأن ملكهم (ليس) قد اختفى بطريقة لا يعرفونها ، فقبل العرض ونزوح الملكة ، وهى أمه (جو كاستا) وهو لا يدري أنها أمه ، وبذلك تحقق الشرط الثانى من النبوءة ، وارتكب أشنع جريمتين يقترفهما إنسان بأن قتل والده وتزوج أمه وحملت منه وأنت له بأولاد وبذلك حلت لعنة الآلهة على أهل ثيبة أجمعين ، واجتاحهم الطاعون وصاروا يبتهلون إلى الآلهة لمصرقة الأسباب التى أدت إلى هذه اللعنة ويستزلون غضبها على من كان سببها ، وأخيراً اكتشف (أوديب) أمره وأنه سبب هذه اللعنة ، واستجيب دعاء الناس فعمى أوديب ، وفاض الدم غزيراً من عينيه عقاباً له على ما ارتكب من آثام .

وقد عد أرسطو مسرحية (أوديب) لسوفوكليس نموذجاً للكتابة المسرحية الشعرية ، فليس فى حوارها سطر واحد يعد من فصول القول ، ويمكن حذفه ، ولم تترك المسرحية فرصة متاحة لخلق التوتر العاطفى إلا انتهزتها . وكانت العناية الكبرى فيها - كما فى سائر مسرحيات سوفوكليس يرسم الشخصيات وإظهار السمات الخاصة بكل منها : فكريون رجل الحاشية الأمين ، وجوكاستا الام والزوجة ، وأوديب النبيل الشهم ، على أنه مصاب بحدة المزاج وسرعة الانفعال ، وهو عنيد متهور .

وقد صورت نهاية المسرحية (أوديب) وقد حكم على نفسه بالنفى وقضى سنين عديدة مكفوف البصر واهن القوى ، قد أضعفته الشيخوخة ، ولكن هذا الملك الذى أحنت الأحداث ظهره ، يقف فى ختام المسرحية منتصب القامة حين يواجه بنانه لقد استطاع العذاب أن يصنى روحه وأن يسبغ عليها السلام والأمان . ومع أنه مكفوف البصر فانه حاول أن يهتدى إلى حيث يحتل براحته الأبديّة إلى الأرض

التي سيموت عليها ويدفن فيها دون عون من أحد . إنه لا يستهدى بأيدي البشر ،
بل يستهدى النور الذي صار ينبثق من قلبه بعد أن أظلمت عيناه ، واسمعه يقول
لذلك تسيوس الذي جاء مع بنات أوديب لإعادته من منفاه :

سأخبرك يا ابن أجيوس .

بما يحبته القدر لهذه المدينة .

التي استعلت على الحدثان .

أما أنا وإن حرمت بدأ تهديني السيل .

فاني سأكذب عن البقعة التي يجب أن تشهد بما في .

قال هذا المكان أشخص الآن : إن رسالة من السماء .

تتعجلني فيها بنا الآن .

وعليكم يا بناتي بدوركن أن تسرن في أعقابني .

نأملن إني أقتادكن .

كما كنتن تقدن أباكن ... هيا بنا .

كلا لا تلبسني ، واطركنني انفسني .

أبحث عن هذه التربة ، عن القبر .

الذي قدر أن يكون مشواي .

أيها النور — أيها الظلام — لقد كنت يوما تهديني .

أما الآن فلن تلبسك أطرافي .

فلقد أخذت أتسلل في الطريق .

لأخفي نهاية حياتي في العالم الآخر .

وأنتم يا أعز الأوصحاب ، بأرضكم وأنباكم .

أدعو لكم جميعاً بالسعادة .

وفي سعادتم التي يحدها الطائر الميمون أبداً .
اذكروني - اذكروا ميتكم .

وعلى هذا المتوال في نسج المأساة سار سوفوكليس فألف مأساة (أنتيجونا) التي يلعب فيها القضاء والقدر عنصراً هاماً ، وتتلخص في : أنه كان لأنتيجونا ابنة ملك ثيبة (أوديب) أخ قد جرد جيشاً لمحاربة بلده ، ولقي حتفه وهو يحارب فأمر (كريون) ملك ثيبة بعد أوديب أن تبقى جثته في العراء نهبا للوحوش والجوارح ، فزع على أخته أنتيجونا هذا المصير واحتملت حتى وصلت إلى الجثة فوارتها التراب ، بيد أن فعلتها أثارت غضب الملك ، فأمر بأن تدفن جثة ، وكانت خطية ابنه الوحيد (هيمون) كما أمر بأن نزل جثة أخيها في العراء كما كانت ثم أدرك خطأه وتجنه عليها وتشدده في العقوبة حين لأمه أحد الكهنة ، فأمر بدفن الجثة ، وسارع إلى القبر الذي أمر بأن توضع فيه أنتيجونا جثة ، فاذا هي قد خنقت نفسها فيه بيديها ، وإذا بابنه خطيبها ووحيدده قد اتحرق على حافة القبر حزنا عليها ولما علمت أمه الملكة بذلك ضربت نفسها بمديّة فانت ، ويعود كريون إلى المسرح فيعلم بوفاة زوجته بعد أن شهد مصرع ابنه .

وكم كنت أود أن أنقل إحدى هاتين المسرحيتين إلى القراء ، ولكن المقام يضيق عن ذلك ، وبحسبي أن لخصتهما لأعطي فكرة عن موضوع المسرحية الإغريقية كما دبجها يراع سوفوكليس خير من كتب هذا اللون لنبى قدماء الإغريق . ولذلك نرى أن موضوع (أوديب الملك) هو الصراع بين البطل وبين صولة القضاء والقدر ، وأن موضوع (أنتيجونا) هو الصراع بين البطلة وبين القانون الظالم ، وتعسف الحاكم ، والتقاليد البالية ، وقد لخصت الجسوة الغاية الخلفية في رواية (أنتيجونا) مختمة هذه المأساة بقولها :

« إن الحكمة لأول يتابع السعادة ، لا ينبغي أن تقصر في تقوى الآلهة ، إن صلف المتكبرين ليعلمهم الحكمة بما يجزع عليهم من الشر ، ولكنهم لا يتعلمون إلا بعد

فوات الوقت وتقدم السن ،^(١) .

ومن شعراء اليونان الذين خطوا بالمأساة خطوات إلى الأمام من حيث تنوع الموضوع ، واختيار الشخصيات ، وإدارة الحوار بطريقة تقرب من الواقعية حتى ذلك الذى يدور بين الآلهة بعضهم وبعض ، ذلك هو (يوريبيدس) .

أما من حيث الموضوع فقد اختار عاطفة الحب محوراً لمسرحياته ، ولم يكن قد طرقها كتاب المسرحية الإغريقية من قبل ، وعاطفة الحب عاطفة إنسانية عامة وقد تجلت براعة (يوريبيدس) في دقة تحليله، للشخصية الإنسانية وبخاصة شخصيات النساء ، وفي فهمه لأحوال المرأة ودوافعها النفسية ، وهو بإيثارة موضوع الحب قد جعل مسرحياته لا تعتمد على الدين اليونانى كما فعل من سبقه ، وبهذا صار قريباً إلى قلوب الآوريين أكثر من سواء ولعله آثر هذا الموضوع الإنسانى وترك الموضوعات الدينية لأنه كان يشك في الآلهة ويرى في الأساطير الدينية ما ينافى الأخلاق ، ولأنها تنسب إلى الآلهة أعمالاً وأقوالاً لا تليق بهم ، فان كانت الأساطير صادقة فالآلهة فاسدون ، وإن كانت كاذبة انهارت الديانة الإغريقية . وأما من حيث اختيار الشخصيات فقد حرص ألا يكون البطل من الاختيار الذين يفتقلون من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا ارحمة بل يثير الاستمزاز ، والخوف أو الرحمة شرط من غايات المأساة كما تبين لك في تعريف أرسطو) ، ولا أن يكون من الاشرار المتقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة) ، وإنما كان يختاره في منزلة بين هاتين المنزلتين ، وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى في هوة الشقاء ، لالؤم فيه وخساسة بل لخطأ اركبه^(٢) ، وكان يتجنب الحل المزدوج للمأساة .

وقد أثنى أرسطو على (يوريبيدس) ودافع عنه أمام هؤلاء الذين نفسوا

(١) من ترجمة طه حسين .

(٢) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٣٥ .

عليه مكانته الأدبية فقال : « لهذا يخطئ الذين ينتقدون . (يوريبيدس) حينما يأخذون عليه أن يسير على هذا النمط في مآسيه ، فيختم كثيراً منها بخاتمة ألمية ، والحق أن هذه الطريقة لا غبار عليها كما قلنا ، وهناك أبلغ شاهد على ما نقول : في المسرح وفي المباريات تبدو المآسي التي من هذا النوع أروعها وأقننها إن أحكم صنعها ولهذا أضحي (يوريبيدس) — وإن فاتته أحياناً بلاغة الإيجاز وإحكام البناء الفني — أبرز الشعراء في نأليف المآسي ^(١) .

ومن أشهر مآسيه (ميديا) الساحرة التي عشقت (جيسن) وكانت أميرة من (كولشيس) إلى الشرق من البحر الأسود ، ولما عشقت جيسن بكل جوارحها عاوتته في الحصول على الجرة الذهبية ثم تزوجته ، وحاولت قتل عمه بيلياس حتى تنصب زوجها ملكاً بدلاً منه ولكنها تفشل ويفر جيسن وميديا وأولادهما إلى المنفى ، ثم غدر بها وتزوج من الابنة الوحيدة ملك (كورنثة) فأنقمت منه شر انتقام بأن قتلت زوجته ، ثم قتلت أولادها منه ، وطارقت في عربة مجنحة . وقد استند (يوريبيدس) القصة من الأساطير القديمة بيد أنه خلج عليها من فنه ، وأجرى من الكلام على لسان تلك الساحرة ما أفصح عن عواطفها الثائرة وأظهرها بمظهر المرأة التي كوت بنار الحب وتعذبت أشد العذاب حتى لتحس بأنها إحدى هؤلاء النسوة اللاتي يصادفنك في الحياة .

إنها مأساة رائعة أن نضحى امرأة بفلذات أكبادها انتقاماً لحبها ، ولكن (يوريبيدس) صور في مهارة هذا الصراع بين عاطفة الأمومة والرغبة في الانتقام وذلك حين وقعت عيناها على أبنائها قبل أن تصرعهم فتنفجر باكية وتقول :

« أواه كم لقلبي الكبير فيكم يابني من أمل عريض ، فأتم آمالي إذا مادم المشيب ، وبأيديكم العريزة ستلفون كفى حول جثمانى حين أرقد جثة باردة ^(١) . »

بيد أن هذه العاطفة الرقيقة ، وهذه الشفقة الطبيعية ، سرعان ما تجتاحها الرغبة

(١) المصدر السابق ص ٣٧ .

العارمة في الانتقام حين يقرع سمعها أن مادبرته لابنة الملك زوجة حبيبها قد وقع، وأن الموت قد اغتالها، فتصمم على أن تورث أبناءها موارد الحنوف وكان (جبسن) قد علم بما اعتزمته تلك الساحرة التي اجتثت من قلبها الرحمة، فأسرع إلى أبنائه لعله ينقذهم من مغالب المنية، وأخذ يطرق باب دارها طرقات عنيماً حتى ليكاد يدك البناء دكا، ولكن القضاء حم، وظهرت ميديا في عربة زحراها وحريش بجنحة وعلى سطحها رصت جثث أطفالها، ولما أبصرت جبسن رمقه بعين مخنقة يفيض منها المقت، وتنبأت له بأبشع مصير قائلة: أما أنت فانظر! إن الموت يدنو منك ليطبق عليك.

وقد برع يوريبيدس في تصوير هاتين الشخصيتين غير المتوائمتين: ميديا وجبسن. كان جبسن على استعداد دائماً لقبول نتائج أى جريمة تقرقها زوجته من أجله، غير أنه لا يستطيع مطلقاً أن يقبل أى اشتراك في المسؤولية عن هذه الجريمة. وجهه لميديا كان نزوة، ورغبة جسدية فلم تكن علاقته بها علاقة زواج حقيقي، أما هي فهي البربرية التي منحت كيائها كله للرجل الذي تحب. فإذا قتل هذا الحب كرهته كرهاً لا يقل ضراوة عن حبها، وإذا كانت قد ارتجفت من فكرة قتل أبنائها فقد رأت أنه لا بد من الإقدام على هذه التضحية فكفيراً عما تعرضت له من الخيانة، ولكي نفجع جبسن في أعز شيء لديه.

كان يوريبيدس يعتقد اعتقاداً جازماً أن العقاب لا مندوحة عنه للقصاص من الخطيئة، فالإثم دين على الآثم، ولا بد من الحساب ليتم الدين الوفاء، ولا عبرة بعد ذلك إن جاء العقاب أخف من الجرم أو أشد وأقسى.

٢ — المأساة الانباعية (الكلاسيكية) :

كانت المسرحية الإغريقية بنوعها المأساة والملهة نموذجاً لاديان الرومان، يفتقون آثارها، ويدسجون على منوالها، ويحافظون على قوانينها وقواعدها، بيد أن التاريخ لم يحتفظ لنا بكثير من المآسي الرومانية اللهم إلا بعض مآسي (سنكا) وهي مآس أبعد ما تكون عن الجودة، ولا يعرف التاريخ (سنكا) من:

كتاب المأساة ، وإنما يعرفونه فيلسوفاً يعتنق المذهب الرواقى ، وأستاذاً مريباً لطاغية الرومان (نيرون) (١) .

وهذه المأسى التى خلفها (سنيكا) (٢) واحتفظ بها التاريخ تضعف فيها روح المأساة ، ونقصها غفلة النغم والعبارة . وهى ملوثة بالفظائع والمناظر الوحشية الدموية التى كان يطرب لها الرومان كل الطرب . وفيها يظهر أثر (يوريبيدس) واضحاً جلياً ، كما أنها نبتة عن عصر أفل عظيمة وقوة من تلك العصور التى ألفت فيها المسرحية الإغريقية ، وأقل نبلا فى الأخلاق والأغراض من مأسى الإغريق . ومع كل هذا فأثر (سنيكا) فى المسرح الأوروبى عظيم سواء فى إنجلترا أو فرنسا ، وذلك لأن اللغة اللاتينية بعد عصر النهضة كانت لغة العلم والأدب والكنيسة ، وبذلك كانت أكثر شيوعاً من اللغة الإغريقية فعرف الأوربيون الإغريق أول الأمر عن طريق اللغة اللاتينية (٣) ثم استطاعوا بعد ذلك أن يتعرفوا عليهم مباشرة ، وظهر أثرهم واضحاً فى فرنسا إبان القرن السابع عشر أى فى عصر لويس الرابع عشر الذى اتحدت فيه فرنسا تحت سيطرة ملك قوى تملك زمام الأمور كلها فى يديه ، ودفع ببلاده نحو القوة والمجد ، ورعى الأدب والفنون ، وأسس الأكاديمية العلمية الفرنسية لتنهض بهما .

واستطاع الفرنسيون أن ينشئوا فى مدى ثلاثين سنة (١٦٣٠ — ١٦٦٠) مذهباً أدبياً مفصلاً هو الذى عرف فيما بعد بالمذهب الانباعى (الكلاسيكى) ، ويعتبر (يوالو) الناقد الفرنسى مشرح هذه المدرسة ، وجامع دستورها فى كتابه (فن الشعر) L'Art Poétique (٤) وتعمل القواعد التى انبثقت من هذه المدرسة فيما يلى :

(١) قصة الأدب فى العالم ج ١ ص ٢٨٩ .

(٢) ٦١ ق م — ٣٠ ق م .

British Drama by, A. Nicoll. p. 19 - 17 See also (٢) Modern English Lit p. 48.

Petite Histoire des Grandes Doctorines Littéraires (٤) en France. Par, Philippe Van Tieghem. p. 29 - 33.

(٦ — المسرحية)

١ — محاكاة القدماء ولا سيما الإغريق في طريقتهم الأدبية ، لما وقر في نفوسهم من جمال فنههم ونضجه ، وحببتهم في ذلك مستفاداً من أرسطو في كتابه فن الشعر الذي يقرر فيه أن الفن تقليد للطبيعة حيث يقول : « يبدو أن الشعر نشأ عن سبين إلهام طبيعي ، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة ، وبالمحاكاة يكتب معارفه الأولية . كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ، والشاهد على هذا ما يجري في الواقع ، فالكائنات التي تفتحها العين حيناً تراها في الطبيعة فلاذمشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها ، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف ، وسبب آخر هو أن التعلم لذيد . . فتحسن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تابل عليه ،^(١) فالسبب الأول كما نرى يفسر الإيداع الشعري ، والسبب الثاني يفسر التذاذ الناس بالشعر .

بيد أن المدرسة الانباعية الفرنسية لم تلجأ إلى تقليد الطبيعة مباشرة ، لأن الطبيعة لا تستطيع أن تقدم إلينا نماذج متوازنة كاملة ، وإنما وجدوا الناذج الطبيعية الكاملة فيما أئر عند القدماء ، ورأوا أنهم باحتذائهم تلك النماذج يتوصلون إلى تمثيل الطبيعة^(٢) ولكن هل كل ما أئر عن القدماء جيد يستحق أن يكون نموذجاً ؟ هنا يقول (دوبنيك) : « لا أوصى بمحاكاة القداى إلا في الأمور التي وفقوا إلى صنعها وإتقانها بذوق وعقل . »

وبذلك وضع دوبنيك قاعدة جديدة وهي أن العقل والتقليد متلازمان متعاونان وقد كانا كذلك في الأدباء الانباعين^(٣) .

ولهم في تقليد القدماء حجة يوردونها : وهي أن هؤلاء القدماء هم أمراء

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٢ .

(٢) Van Tieghem : p. 34.

(٣) Ibide : p. 34.

الفن الذين بلغوا به غاية الذروة ، ولم يستطع الزمن أن يعنى على آثارهم أو يتحيف من غناهم^(١) .

٣ — ومن القواعد التي اتبعتها تلك المدرسة ودافعت عنها تفضيل الصنعة على العبقرية ، ويعنون بالصنعة الإلمام بمجموعة القواعد التي تؤدى بالآثر الأدبي إلى الكمال ، ويعنون بالعبقرية ما في الإنسان من مهبة طبيعية ، ويقول هاردي القرنى بلسان عصره (١٥٨٠ — ١٦٢١) : « إن الذي يظن أن في الميل وحده ما يخلق منه شاعراً دون أن يتزود بعلم يكشف له القواعد والأصول فقد حاد عن جادة الصواب »^(٢) :

٣ — عدم الاهتمام بالموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الطبيعية ، والاهتمام بالإنسان ، بيد أنهم لم يبحثوا مشكلة الإنسان من حيث خلقه ومحنه ومصيره ، بل آثروا البحث في النفس الانسانية من حيث طبيعتها وأهواؤها ، ويدافع عن هذا الاتجاه أحد نقاد هذا العصر Saint — Evremont بقوله : « لا يكون للحديث الذي يساق إلينا عن العايات والأنهار والمروج والبحار والرياضة ، إلا أثر فائر في نفوسنا ، إذا لم يتسم بالجدة والطراقة ، أما ما يمت للإنسانية بصلات من ميل ، وحنان ، وعاطفة ، فسرعان ما تهيء له الطبيعة مكاناً في أفتدنا ؛ لأن الطبيعة التي أبدعته ، لا تختلف عن الطبيعة التي تقبلته ، فما أيسر ما يتقبله السامع حين ينفظه القائل »^(٣) .

٤ — إذاً كان المبدأ الثالث لهذه المدرسة هو دراسة النفس الإنسانية ، والنمق في معرفة طبيعتها وميولها ، وقد تأثرت هذه المدرسة حين اتخذت هذا المبدأ بديكارت في كتابه (بحث في الأهواء)^(٤) ، وقد كان من رواد هذه المدرسة وواضعي قواعدها .

(١) Ibid p. 9. 7, 34.

(٢) Van Tieghem. p, 46,

(٣) Van Tieghem. p. 38 - 39.

(٤) راجع قصة الفلسفة الحديثة ج ١ (ديكارت) .

هـ — الدعوة إلى سيطرة العقل ، وتحكمه في كل الفنون ، أى أن نحد في آدابنا من الخيال ، وننقاد للمنطق خشب ، ولا نجعل للمراطف مجالا للظهور ، وبذلك كان مهمم البحث عن الحقيقة الفنية ، بينما سيطرت الحقيقة الفلسفية على أدباء القرن الثامن عشر ، وفي القرن التاسع عشر سيطرت الحقيقة العلمية على رجال المدرسة الطبيعية .

وقد تطورت هذه الدعوة إلى تحكيم العقل في كل شيء ، وكبت العاطفة ومنعها من الظهور حتى صارت الالفاظ وحشها هي التي تحمل إليك المعاني مجردة من التشبيه والجاز والاستعارة والكنائية مما يلجأ إليه الخيال ، مع العلم أن الأديب يلجأ إلى هذه الأمور في تصوير الحقيقة ليقربها إلى الأذهان ويوضحها باختصار جميل يوفر على القارئ كثيراً من العناء والجهد في تمثيلها وفهمها . ثم إن الخيال بالإضافة إلى فائدته تلك في خدمة الحقيقة زينة مقبولة إذا عرف الأديب كيف يستعين به بقصد واتزان . وقد حث أرسطو - الذي أخذوا عنه أصول المسرحية وقواعدها - على استعمال الجاز في فصل طويل يقول في آخره : « وأهم من هذا كله البراعة في المجازات ، لأنها ليست مما تلقاه عن غيرنا ، بل هي آية المراهب الطبيعية لأن الإجابة في المجازات معناها الإجابة في إدراك الأشياء^(١) ، ويقصد أرسطو بالمجاز الخيال بصفة عامة .

٦ — ومن مميزات تلك المدرسة تجريد الأدب أى أنه أدب موضوعي لا ذاتي . ومثل هذا النوع من الأدب يتطلب أمرين : أولهما العكوف على النفوس البشرية ودراسة عناية عميقة ، وتفهمها تمام الفهم على الرغم من اختلاف أنواعها ونزعاتها ورغباتها ، وثانيهما : الفناء المطلق في الشخصيات التي يراد إبرازها .

وقد اقتفوا في هذا المبدأ تعاليم أستاذهم أرسطو حين أثنى على هوميروس

(١) كتاب الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

وفضله على بقية الشعراء لأنه الوحيد الذى يجرد الأدب ولا يزج بأفكار الخاصة فى ثنايا الشعر حيث يقول : « ومن بين المناقب التى تجعل هوميروس خليقاً بالثناء عليه أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذى لا يجهل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ؛ لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً ، أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم فى كل موضع ، ولا يحاكون إلا قليلاً ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ، ثم يعرض على الفور رجلاً أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلقه ، أعنى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لا يميزه بخلق خاص ، بل كل له خلق معين^(١) .

وأرسطو يعنى أن الشعر محاكاة للأحياء والطبيعة كلها ولما كان كذلك وجب على الشاعر أن يدح هذه الأشياء تتحدث بنفسها ، لا أن يتحدث هو عن نفسه وإلا بطلت المحاكاة .

ولا ريب أن تجريد الأدب أمر عسير كل العسر ، فلا يستطيع أديب مهما بلغ من المقدرة على كبح جماح عواطفه وآرائه الخاصة أن يجرد نفسه من العاطفة ، ولا أن يوحى بفكرته الخاصة فى الحياة وفى المجتمع على لسان أبطاله ولا أن يصورهم حسب ميوله ونزعاته ، وحتى أديباء المدرسة الانباعية فى أوج عظمتها لم يستطيعوا أن يلتزموا هذه الموضوعية التزاماً تاماً ، بل غلب على كل منهم طابع خاص حتى قال النقاد : إن قراءة إحدى مسرحيات كورنى تعنى عن قراءة سواها ، لأن كل مسرحياته تشابه فكرة وفهماً وطبيعة وشخصيات ، وكذلك الأمر فى راسين وموليير . بل إنك ترى (كورنى) فى رواية (السيد) يجرى على ألسنة بعض شخصياته ما لا تحتمله عقليتهم فتشعر حين يتقابل الفتى والفتاة بأنك أمام محامين لا أمام عاشقين ، وكأن كورنى نفسه هو الذى يتولى خطة الدفاع والهجوم عن أبطاله ويبدل فى ذلك أقصى ما عنده من علم وفهم ودراية ، وهذا كله خروج من تجريد الأدب .

(١) كتاب للشعر ص ٤٨ ، ٦٩ .

وعلى العكس من ذلك سكمير فستجد في كل تمثيلية جانباً جديداً كان خافياً عليك من جوانب إبداعه ، وستجد القدرة الخارقة على تنويع الموضوع والأسلوب ، وستسمع صوت أبطاله عالياً بحيث لا تصافح أذنك برة واحدة من نبرانه هو وستجد الحياء الأدبي بادياً لأنه ليس له فلسفة يستخدم أشخاصه للتعبير عنها ، ولا تستطيع أن تصفه بالعظمة كما تصف كورني لأن الطابع الغالب على أبطاله العظمة ، لا بالوداعة والركة كراسين ، لأن الغالب على أبطاله الوداعة ، فشكمير يفخم ويلطف ويسمو ويسخف ، ويحد ويهزل ، ولا يخلص في مسرحياته إلى مغزى لينتهي إلى كل مغزى ، كالحياة فيها ألف عبرة وعبرة ، ويتمص كل صفة لثلاث تغلب عليه صفة ؛ إذ أنه يفنى في أشخاصه ليتكلموا بالسنتهم لا بلسانه وليشعروا بقلوبهم لا بقلبه وهذا سر عظمته^(١) .

إن معنى تجريد الأدب في المذهب الاتباعي أن يغمض الشاعر عينيه ويصمم أذنيه عما يدير حوله في الخارج ، ولا يسمع لهوا جس نفسه ، ورغبات فزاده ، ونداءات فكره ، ويحصر نفسه في دائرة أشخاصه القليلين ، يغوص إلى أعماق نفوسهم ، ليستخرج مكنونها ، ويترجم خبايا مشاعرهم ، وهذا طبعاً يؤدي إلى إطالة مناجاتهم لأنهم مهم . وإلى قلة الحركة على المسرح ، وعدم التنوع في المسرحيات ، سواء في موضوعها أو شخصياتهم ، وهناك راسين الذي حرص كل الحرص على تعاليم هذه المدرسة كأنه قطار يدير على قضبان حديدية ترى في كل مسرحية من مسرحياته مشكلة غرامية ، وتكاد مشكلاته الغرامية تتخذ صورة واحدة ، فثخص يحب شخصاً لا يبادله الحب ، لأنه يحب ثالثاً ، وما يتبع ذلك الموقف العاطفي المعقد هو موضوع الرواية^(٢) ، وقد أجمل الأعشى هذه الصورة على طريقة العرب في الإيجاز في قوله :

(١) الأدب الفرنسي في عصره الذهبي لحسب الحلوى ص ٨٨ .

(٢) قصة الاداب في العالم ج ٢ ص ٣١٣ .

علقتها عرضاً من بعد ما علقت غيرى وعلقت أخرى ذلك الرجل

وقد استطاعت عقلية راسين أن تخلق من هذا البيت مسرحيات عديدة وتصور هذه المشكلة كما تقع في الحياة، وشخصياته كلها يغلب عليها طابع واحد هو العناد، وشدة العاطفة مثل هرميون في أندروماك^(١).

٧- ومن مميزات هذه المدرسة الانبعاية عمومية الأدب فهم يعمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فأبطال كورنثي مثل عليا في البطولة، وعشاق راسين مثل عليا في الحب، والبخيل لدى موليير ليس شخصاً بعينه، ولكنه مثل مبالغ فيه لأي بخيل في العالم.

وهذا التعميم في الأدب وفي تصوير الشخصيات يفقدها كثيراً من الحياة، لأنك تراهم فلا تحس أنك تعرفهم أو أنك قابلتهم، أو من الممكن أن يوجدوا ولعل أكبر عيب في الأدب الفرنسي هو هذا التعميم وتصور النماذج البشرية بدلاً من تصوير الأفراد، فلو أنك محوت الأسماء من إحدى مسرحيات راسين ووضعت مكانها الألقاب الدالة على الأنواع فقلت بدل زيد وعمرو وهند ومحج، ودام، ووطاغية، وما إلى ذلك لما تبدل في الرواية شيء لأن زيداً وعمراً وهنداً لم يكونوا عند الشاعر أفراداً لهم خصائصهم الجزئية المميزة لهم دون سائر الأفراد بل كانوا رموزاً لنماذج وأنواع^(٢).

وهذا التعميم يجعل الأديب لا يهتم باللون المحلي، والطابع الشخصي أو التاريخي إنهم عنوا كل العناية بالعناصر الثابتة في الإنسان، وأهملوا كل ما عداه، ولقد كان هذا طبعاً عاملاً من عوامل انتشار مسرحياتهم وذيوعها، ولكنه أبقدها كثيراً من الحياة.

(١) Dramatic Criticism. p. 198.

(٢) قصة الأدب في العالم ج ٢ ص ٣١٤ — ٣١٥.

إن الشاعر مهما أوتي من القوة والبيان لا يستطيع أن ينقلنا إلى جو الحوادث الحقيقية بمجرد عرضه شخصيات الأبطال ومشكلاتهم ، بل عليه أن يعطى كل بطل سماته الخاصة به ، وكل قطر وجنس ما يخصه من عادات وتقاليد وطابع يميزه عن سواه ، ولا شك أن اللون المحلى له أكبر الأثر في تفهم الحوادث وفي جاذبية المسرحية ، فالآثاث والرياش ، والأزياء والمناسظر هي التي تخلق الجو الملائم ، وتمهد لأبطال القصة وحوادثها سبيل الظهور . والبخيل تمثله على المسرح مظاهر ثيابه ، وطريقة طعامه وشرابه أكثر مما تمثله أقواله وأعماله ، والمريض بالوهم تمثله الثياب الكثيرة التي يتدثر بها والحيلة العظيمة التي يتخذها مثلما تمثله كلماته . ولا شك أن الجمع بين اللون المحلى وبين العناصر الأصلية في الإنسان غاية مثلى ، ولم تتحقق إلا على يد عدد قليل جداً من عباقرة الأدباء أمثال شكسبير وهوميروس .

هذه هي أهم مبادئ المدرسة الانباعية ، وقد لخصها الأستاذ هارفورد موزاناً بينها وبين المدرسة الإبداعية في جملتين ، وذلك حيث يقول : « تضع المدرسة التقليدية أمام الخيلة الطليقة منطقاً حاداً وأمام الأمور الخفية الأمور الواضحة ، وأمام تنوع الطبيعة الغفل قيود الفن المنتقى ، وأمام العاطفة المكرمة الطويلة المدى عاطفة مقيدة مزدرة ، ومن جهة أخرى تشهر المدرسة الإبداعية سجاجيا شباب الأمة البارزة : نخيلة متألفة لا هدف لها ، ورعب من المجهول ، ولذة شغوف غير نقادة في الطبيعة الغنية . وجدل شديد وحزن عنيف ، وانطلاق حرسريع للدموع والبسات (١) .

لقد كان شعار المدرسة الانباعية : نظام ، وانسجام ، وكبح ، وحسن إدراك . وشعار المدرسة الإبداعية : تنويع ، وتعارض ، وحرية ، وخيال . وكان الخطر من جهة المدرسة الانباعية أن ينحط النظام إلى اطراد ، والانسجام إلى آلية صماء ، والكبح إلى حقارة دائمة ، وحسن الإدراك إلى قوالب محفوظة ، ومن جهة

المدرسة الإبداعية أن يدع التنوع مكانه للتطبيع، والتعارض العناد، والحرية للتحلل، والخيال للنظرات الشاذة المعوجة. ويجنح الشعر الانبعاثي في الأيدي الرخوة المضطربة إلى أن يصير كثيباً، آلياً، مملاً، بالغ الغاية في التفاهة، والشعر الانبعاثي إلى أن يصير عسير التداول، مخبولا، صاخباً، سوفياً. لا انسجام فيه^(١).

ولقد حمل الشاعر الإنجليزي الإبداعى كيتس Keats على هذه المدرسة الانبعاثية حملة شعواء، وندد بالناقد الفرنسى « بوالو »، ورماه بالعمى والجذب والعمى عن جمال الطبيعة، وأنهم حصروا أنفسهم في دائرة ضيقة، وقوانين صارمة وأنهم أصبحوا آليين لا حياة في شعرهم ولا جمال وذلك حيث يقول :

يا ذوى الأرواح الكئيبة المظلمة

رياح السماء تخفق، والمحيط يطوى

أمواجه المتجمعة، أتم لا تشعرون، والزرقاء

قد كشفت عن صدرها الأبدى، وندى

ليلة الصيف لا يزال يتجمع ليجمع

الصباح نفيساً . استيقظ الجمال

فلماذا لا تستيقظون؟ ولكنكم كنتم أمواتاً

إزاء ما لا تعرفون، وتزوجتم القوانين

الصارمة المحددة بالمسطرة الملعونة .

والدائرة الحفيرة وخرجتم مدرسة

من الأغبياء لتمهد ورنصع وتقص وتسوى

وتسكدح، فجاء شعرهم متشابهاً كأنه عمى يعقوب المعلومة .

لقد كان العمل سهلاً، إذ لبس أُنْف من الصنّاع اليدويين

قناع الشعر . يأبى الجليل الفاسق الشقى ، يامن
رى بالكفر المطرب المبدع من غير أن يعلم . كلا لقد راحوا
يحملون مثالا معدماً كسيحاً ، يميزاً
بشعار غاية في الهزال هو اسم (بوالو)^(١)

أجل ! إذا رأينا هذه المرارة والقسوة من جانب الإبداعيين ، فإن للاتباعيين
نقداً مرآ الحركة الإبداعية ، بيد أننا لسنا في سبيل المفاضلة بين المدرستين وإنما
هنا هو إبراز خصائص المدرسة الاتباعية ، ولعلها قد وضحت كل الوضوح .
هى مدرسة نعتى بتقديس القدماء ، وتزهمهم عن الخطأ ، وتدعو إلى تقليدهم ، وهى
مدرسة تدعو إلى الصنعة وتقميد بالقوانين والمناهج المحدودة الضيقة وتتنكر
للحواطف والخيال ، ولا تقدس إلا المنطق الجاف ، وهى مدرسة تدعو إلى
موضوعية الأدب وتعميمه ، فلا تهتم بالفرد ولو كان الشاعر نفسه .

وقد طبقوا هذا القانون الصارم وانبعوه بغاية الدقة فى المسرحية مأساة
وملهاة .

ويتميز المسرح الاتباعى بأمور نشأت من تطبيق هذه القوانين أهمها :

١ — التزام قانون الوحدات الثلاث : وحدة الزمان ، ووحدة المكان ،
ووحدة العمل . أما وحدة الزمان فقد أشار إليها أرسطو حين فرق بين المأساة
والملحمة فى الطول فقال : فأحدهما (المأساة) تتحول إلى حصر نفسها قدر
المستطاع فى زمان مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزها إلا قليلا ، بينما
الملحمة لا تحد بزمان ، وإن كان الشعراء فى البدء لم يتقيدوا بزمان لا فى المأساة
ولا فى الملحمة^(٢) .

وهذا هو الموضع الوحيد الذى أشار فيه أرسطو لوحدة الزمان ، أما وحدة

(١) Wyatt p. 188.

(٢) من الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٨١ .

المكان فلم يرد لها ذكر في كتاب الشعر ، وإنما أضافها الطليان والفرنسيون فيما بعد هذا وقد خصص أرسطو فصلاً قائماً بذاته لوحدة العمل .

وقد ظنوا أن وحدة الزمان اقتضتها طبيعة المسرحية لأنها تمثل في وقت محدود يقتضيه النظارة في المسرح ، وليست كالملمحة تقرأ في كل مسكان ، ورأى أدباء المدرسة الاتباعية فيما أشار إليه أرسطو الحجة التي يلتزمونها ، فوجب عندهم ألا تتجاوز الحوادث التي تمثل على المسرح دورة الشمس ، وبذلك ساروا يتخيرون من الحوادث أعقابها وختامها ، حاصرين أنفسهم في هذا الزمن الضيق ، وإن اختلفوا فيه : هل هو يوم فقط (اثنتا عشرة ساعة) ! أو يوم وليلة (أربع وعشرون ساعة) .

والواقع أن وحدة الزمن جنت على المسرح الاتباعي ، على الرغم من براعتهم في تطبيقها ، فلم يسمح باظهار التطور الطبيعي للعاطفة في القلب الإنساني ؛ لأن الكاتب يتناول العاطفة في مراحلها الأخيرة وقد بلغت منتهاها ، ولا ريب أن هذا يقوت على النظارة كثيراً من المتعة ، ويفقد المسرحية بعض جاذبيتها ، ويجعلها غير طبيعية ، بل يجعلها عملة مسشمة ، لأن الأبطال كثيراً ما يصفون أعمالاً قاموا بها منذ زمن ، وأدت إلى تطور العمل المسرحي .

ويقول السير فيليب سدف أحد النقاد الإنجليز في كتابه « دفاع عن الشعر » وكان يميل إلى التقيد بقانون الوحدات الثلاث نبأاً للسبدا الذي وضعه أرسطو ولما تلميه الفطر السليمة ، وهو هنا يتحدث عن كتاب المسرحية في عصره وينقدهم وكان يعيش في عصر اليصابات ، ويعد كتابه هذا باكورة النقد الأدبي الإنجليزي وصدر سنة ١٥٨٠ م : « ويرون من السخف التقيد بوحدة الزمان لأنها غير طبيعية وضرب مثلاً بقصة تمثل على المسرح وفيها أدير وأميرة قد تحابا ثم ولد لهما ولد ، ثم فقد هذا الولد عقب ولادته وكبر حتى سار رجلاً ، وأحب فتاة جميلة وأوشك أن يتزوج . أي مثل كل هذا في ساعتين ! وهل من الممكن أن نضبط مثل هذه القصة لتقع في أربع وعشرين ساعة (١) .

ولقد سخر فيكتور هوجو من هذه الوحدات الثلاث سخيرية لاذعة في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ، وخص وحدة الزمن بقوله : « إن وضع العمل قسراً في إطار الأربع والعشرين ساعة شيء سخيف ، فلكل عمل زمنه الخاص ومكانه الملائم له . أنصب هذه الجرعة من الزمن على كل هذه الحوادث ، ونطبق هذا المقياس على كل شيء ! إن المرء ليضحك حين يرى صانع الأحذية يحرق حذاء واحداً على كل الأقدام . إن مثل وحدة الزمان ووحدة المكان كخشبتي متعارضتين على باب قفص تحولان دون دخول كل الحقائق والأشخاص وكل ما خلقه الله في عالم الواقع » .

أما وحدة المكان فلم يقل بها أرسطو ، وإنما قاسها أديب طلياني اسمه ماجي Maggi على وحدة الزمن (١) ، وقد اختلفوا في تعريف هذه الوحدة فقصرها بعضهم على المكان الذي يبدأ فيه التمثيل لا يتعداه ، وتجاوز بعضهم في ذلك إلا أنهم اتفقوا على ألا يتعدى حدود المدينة الواحدة (٢) ، ورأى كورني أنها الأماكن التي يمكن التردد بينها في أربع وعشرين ساعة ، وقد سذ في هذا عن مدرسته . والتמיד بهذه الوحدة يقتضى أن يمحذف من المسرحية التي تمثل على المسرح الأعمال التي تقع خارجها ويكون لها تأثير كبير في تطور الحادثة ، ويكتفى بإخبار عنها . ويقول فيكتور هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ناقداً اتمسك بوحدة المكان : « على المسرح نرى الأعمال المهمة في المسرحية تقع بعيداً عنه . وبدلاً من التمثيل يكتفى بالإخبار الطويلة المملة ، وبدلاً من الصور يأتي الوصف . وثمة أشخاص يتدخلون بيننا وبين التمثيل كأنهم رجال البوكة الإغريقية ، ويخبروننا بما يحدث في الكنيسة ، أو في القصر ، أو في الميادين العامة بطريقة أغرتنا عدة مرات بأن نصيح فيهم : أحقا ما نقولون ! قدودنا إلى تلك الأماكن ، لا شك أن ما يحدث ثمة ممتع ، ويجب علينا أن نراه » (٣) ،

Van Tieghem. 49 - 50 (١)

Dramatic Criticism. P. 198 (٢)

Victor Hugo Préface de Cromwell. (٣)

فقد أدى اتباع قانون وحدة المكان أن اقتضت المسرحية على تصوير موقف واحد من مواقف الحادثة ، واستبعاد الحركة والعمل من المسرح والاكتفاء بالإخبار عما يفرض وقوعه من الحوادث ، وقد نتج عن ذلك جهود المسرحية . وطول الحوار ، وفقدانها للحياة ، ولذلك كله كثرت المعارضه لهُذين القانونين وحدة الزمان ووحدة المكان لأنهما غير معقولين ، ولماذا تستطيع الخيلة أن تتصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضراً ، ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر ، وإذا قبلت تخيلاتنا أن يمثل لها في ساعة أو ساعتين ما لا يحصل إلا في يوم وليلة ، فكيف ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك (١) .

أو كما يقول السير فليب سدنى : « لقد أسرفت مسرحيات (عصرنا) إسرافاً شديداً في ذلك ، إننا نتصور آسيا في ناحية وأفريقيا من ناحية أخرى ، وكثيراً من الممالك ، حتى إن الممثل ملزم عند دخوله المسرح بإخبارنا أين كان لنفهمه ونفهم سياق القصة ، ثم ترى ثلاث سيدات سائرات يقطعن الزهور فتتخيل المسرح حديقة وبعد قليل يتحول المسرح إلى كهف أو مغارة حين نرى أشخاصاً بدائتين ملتفين حول النار أو تتخيله بعد ذلك ميداناً للقتال حين نرى السيوف تلمع وتقعقع » (٢) .

أما وحدة العمل فقد أفرد لها أرسطو فصلاً خاصاً ، وأعارها اهتماماً زائداً وفي ذلك يقول : « إن وحدة القصة لا تنشأ كما يزعم البعض ، عن كون موضوعها شخصاً واحداً ، لأن حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الأحداث التي لا تكون وحدة » كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لا تكون فعلا واحداً . . . يجب أن يكون الفعل واحداً وناماً ، وأن تواف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملبوسة لا يكون جزءاً من الكل » (٣) .

(١) اصول الادب للزيات ص ١٣١ .

Dramatic Criticism.

(٢)

وكان سدنى (كما علمت من مؤيدى قانون الوحدات الثلاث) وهو هنا ينتقد معاصريه في الخروج على هذا القانون .

(٣) فن الشعر لأرسطو ص ٢٦ و ٢٧ ترجمة عبد الرحمن بدوى .

ويعود أرسطو فيؤكد وحدة العمل في موضع آخر ، وأن المسرحية يجب أن تدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالسكائن الحي أنتج اللذة الخاصة به (١) .

ولم نفهم وحدة العمل على حقيقتها في فرنسا إلا في القرن السابع عشر ، وقد اختلفوا في تفسيرها أول الأمر ، وانتهى بهم البحث إلى أن شرحوها كما يأتي : يجب ألا يكون في التمثيلية إلا بطل واحد ، وعمل واحد ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض وتؤلف كلاً متجانساً متدرجاً في أهميته إلى النهاية ، وقد أضاف كورني إلى هذا القانون توحيد المشكلة في الملهاة *Unite d'Obstacle* وفي المأساة توحيد الخط *Unite de peril* وأن تعدد العمل كما في (هوريس) على شرط أن تقود هذه الأعمال جميعها أو العقد كلها إلى غاية واحدة وبحيث تكون متماسكة لا تشتت أذهان النظارة ، وقد توسعوا في فهم قانون هذه الوحدة وطبقوه على الملاحم والقصص والقصائد (٢) . مقتفين في ذلك أثر أرسطو حيث اشترط وحدة العمل في الملحمة والقصة مثلاً اشترطها في المسرحية (٣) .

ولا ريب أن التقيد بوحدة العمل له مضاره وله مزاياه ، والى تتفهم الموضوع على حقيقته يجدر بنا أن نتذكر أن المسرحية قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب أراها بمثابة على المسرح ، وفي الحياة ركلم كثير من الحوادث ، بعضها مهم وبعضها تافه ، وبعضها له تأثير في العمل المسرحي والحادثة الرئيسية والوصول بها إلى غايتها ، وبعضها لا ينمى هذا العمل . هذا الفصل الكامل من الحياة الذي اختاره الأديب موضوعاً لمسرحيته متصل بما قبله ، وبما بعده ، لأن عجلة الحياة دائرة ، كما يتصل به فيض من المناظر والأعمال والأقوال مختلط بعضها ببعض اختلاطاً تضيق فيه خواص الحوادث ومعانيها ، وتلتبس أسبابها ونتائجها . ومهمة الأديب الحاذق أن ينتزع هذا الفصل بما قبله وما بعده . ولكن بصورة لا نجعله

(١) المصدر السابق ص ٥٦ .

(٢) *Van Tieghem. P. 49.*

(٣) كتاب فن الشعر لأرسطو ص ٦٤ ترجمة عبد الرحمن بدوي .

مستوراً غير مفهوم ، ويحافظ في أثناء انتزاعه على ما به من أهمية وطرافة وجاذبية ثم يعود مرة أخرى فيختار من هذا الفصل التواحي البارزة الجديرة بالاختيار ، ويزيل منها ما علق بها وأخف معانيها ، ثم يرجع إليها مرة ثالثة فينسقها تنسيقاً يكشف عن حقيقة لها ، ويلائم تطورها الطبيعي ، لأن العمل الفني ليس نسخ صورة مما في الطبيعة كما هي ، ولكنه فن ، وكل فن صناعة .

وقد اختلفت المدرستان الانباعية والإبداعية في طريقة الاختبار ، فأما المدرسة الانباعية ، فأثرت أمرين رأت أن لهما كل الأهمية ، وأولهما : العناية بكل ما يبرز الفسكرة ويقوى الجانب النفسى ، وأغنى العناية بالتحليل والعمق ، وثانيهما : إمكانيات وسهولة الإخراج . وأما المدرسة الإبداعية فاهتمت بعرض الحادثة الرئيسية مع ما يحيط بها من حوادث ثانوية ، وألوان محلية تعطى للمسرحية شيئاً من الحياة ، أى أنها عنيت إلى حد كبير بالناحية التصويرية .

وبعبارة أخرى قصرت المدرسة الانباعية نفسها فى عقدة رئيسية واحدة وتركز حولها المسرحية . فلا فضول ولا حشو ، ولا لوناً غليظاً ، ولا عقداً ثانوية ، بل كل كلمة تقال على المسرح يجب أن تدفع بالمسرحية إلى غايتها وكل حركة يجب أن تكون مقصودة دافعة بالعمل إلى الأمام . لا يحذف الأديب من الموضوع عنصراً واحداً من عناصره الرئيسية ، ولا يضيف إليه عنصراً واحداً ثانوياً . وكل اعتماده في التأثير على النظارة بينما ينحصر في طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تكاد تحص في الرواية أثراً للعالم الخارجى ، وعلى العكس من ذلك المسرحية الإبداعية وبخاصة شكسبير ، فهو يعرض لك فصلاً كاملاً من الحياة ، مفتقى بدقة وحذر ، ولكنه يعرضه بحيث يعطيك صورة كاملة واضحة من صميم الواقع ، بما فيه من عقد ثانوية . وأشخاص ثانويين ، ولون محلى يزيده وضوحاً . إنه ينفل إليك العالم الخارجى مهذباً فيبحث فى المسرحية الحيوية والحركة والحرارة ولم يفهم شكسبير القانون كما فهمه الفرنسيون ، ولكن فبره على أنه وحدة الاهتمام Unity of interest ويعنى به ألا تقلد المسرحية فى أى مرحلة من مراحلها قوة جاذبيتها ، واهتمام

"مطاردة بكل ما يجرى أمامهم على المسرح . ولا عليه بعد ذلك إن كانت هناك عقدة واحدة أو أكثر .

ولقد نرتب على تمسك المدرسة الانباعية بوحدة العمل ، البساطة في عدد الممثلين . وهم في كثير من الأحيان لا يتجاوزون أصابع اليد الواحدة ، وماذا عني أن يمثل أربعة أو خمسة لاشك أن هذا يستلزم طول الحوار وطول المناجاة وطول الخطب . وكان هذا في الواقع طابع المسرحية الانباعية .

فإن نجرد العمل من الحوادث الثانوية ومن الأشخاص الثانويين قد أدى إلى التكرار . وتقليب الفكرة على شتى وجوها ، وإعمال الرأي وكثرة التأمل ، ومقابلة الحجة بالحجة والخطبة بالخطبة ، فكأنك تشهد قاعة مناظرات يتبارى فيها خطباء حول ، يفيض كل منهم في تصوير موقفه ، والكشف عن آرائه ، وفلسفته وتسحر أن هذا الموقف أو ذاك قد سبق شرحه عدة إمرات . وأنه لا يحتمل الإسهاب والإطالة . ويتسرب إليك الملل والسأم إلا إذا كنت من هواة التمثيل النفسى العميق الدقيق وسماع الخطب البليغة الفلسفية ، وعلى كل حال فهذا شيء آخر غير التمثيل ، لأن المسرحية صارت موضوعاً يدرس ، لا قطعة من الحياة .

ليست المسرحية معرضاً للعادات والتقاليد والأزياء والمناظر فهذا بعض عمل التاريخ ، وليست موقعاً للكشف عن أسرار النفوس والغوص إلى أعماقها ، وإظهار دقائق الأفكار فهذا شأن للفلسفة والتحليل النفسى ، ولكنها كما قلنا قطعة من الحياة يستحضرها الأديب بحيث يعرضها علينا صادقة حية . وهذا لا يتأتى له إلا إذا أخذ بطرف من الناحيتين التحليلية والتصويرية .

يخيل إليك أن المتكلمين في المسرحية الانباعية أشخاص لا ماضى لهم يتحدثون عنه ، ولا تجارب يذكرونها في معرض كلامهم ، وكأن هؤلاء الأشخاص وقف على موضوع القمة ، قد قطعوا علاقاتهم بكل ما عرفوا ، وأداروا حوارهم حول موضوع واحد وفكرة واحدة . ولا ريب أن في هذا تضيقاً شديداً على المؤلف ومبعثاً للسأم والملل في نفوس النظارة ، ومخالفة لطبيعة الأشياء .

وعلى الرغم من كل ذلك فقد استطاع (راسين) تليذ المدرسة الاتباعية المخلص الحريص على تنفيذ قوايينها بصرامة ودقة ، أن ينشئ مسرحيات غاية في الروعة والجمال ، مقيداً نفسه بتلك القيود القريضة ، فهو في رواية (برينيس) يلتزم البساطة في الموضوع وهو الصراع بين الحب والواجب ، ولا يتجاوز عدد الممثلين ثلاثة ، وقد قاس الرواية عند تأليفها بمقياس المسرح وما يقتضيه ، وإنها لمتعة عظيمة أن تشهدها مثله ؛ لأنك إنما تشهد فيها جمالاً رائعاً لا تشوبه شائبة من نقص أو تشويه (١) .

أما الناقد الفرنسي المشهور (سانت بيغ) فيرى في راسين رأياً آخر : يرى أنه لو عاش في هذا العصر الذي تطورت فيه المسرحية ، ونبتت تلك القيود الثقيلة ، والقوانين الصارمة المخافية للطبيعة لعجز عن التأليف المسرحي ، لأن طبيعته التأملية كانت تقعد به عن مجازاة المسرحية الحديثة وما فيها من حركة وتمثيل ، وذلك حيث يقول : « إن مواهب راسين في الشعر أعظم منها في المأساة لقد كان كاتباً مسرحياً لا شك في هذا ، ولكنه كان كذلك على طريقته الخاصة ، وبأسلوبه الخاص .

لست أدري ماذا كان يمكن أن يفعل في عصرنا هذا حيث تقسم المسرحية يختلف عما كان في عصره ؟ أكان يمكن أن يكتب مسرحيات ؟ أكانت موهبته التأملية تكفيه ليخرج مسرحية تسكر فيها الحركة كما تتطلب اليوم في المسرحية ؟ مسرحية تمتاز بتلك الفلسفة العليا التي تعطي كل شيء معنى والتي تجعل الحركة واتثيل شيئاً أكثر من الاهتمام بالعقدة ، وتجعل اللون التاريخي شيئاً خيراً من هذا اللون الحائل الزائف ؟

أكانت عنده قوة الشخصية ليقدم على كل هذه الأمور ، وليحفظها حاضرة في انسجام ، مرتبطة في قالب معقد ، وليزجها بعضها ببعض مشبوبة بنار العاطفة (٢) ؟

(١) قصة الادب في العالم ج ٢ ص ٢١٧ .

Dramatic Criticism. P. 198

(٢)

(٧ - المسرحية)

ويقول مورياك الناقد والكاتب المسرحي الفرنسي مبيناً أهمية الشخصيات الثانوية في المسرحية ، تلك الشخصيات التي لم تكن بها المدرسة الاتباعية ، وحذفتها من المسرحية مبينة على أبطال الرواية وحدهم : « يلوح لي أن أشخاص المرتبة الثانية هم الذين استعرتهم من الحياة ، وأكاد أنبع في ذلك قاعدة عامة : هي أنه كلما قل شأن الشخص زاد حظه في أن يكون بقضه وقضيضه مثلاً من أمثلة الواقع ، وذلك لأن المؤلف لا يلتفت إليه كل الالتفات ، وليس عنده من الوقت ما يجعله يعنى به العناية الكافية عنايته بالبطل ، ولذلك يأتي هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الطبيعة ، لأنه يصورهم على النحو الذي يلقام عليه ، فهذه الخادمة ، وهذا القروي اللذان يمران مروراً عابراً في أثناء روايته لم يطل تنقييه عنهما ، بل تناولهما تناولاً هيناً سهلاً بعد إذ غير وبدل شيئاً من صورتها ما لاقه بالذاكرة » .

وينتقد (دريدن) الأديب الإنجليزي المعروف المدرسة الفرنسية في قصرها المسرحية على عقدة واحدة ، بأن الممثلين يتخذون المسرح للموعظة كأنهم قساوسة ، وأن المسرحيات مليئة بالخطب الطويلة حتى لقد تبلغ إحداها مائة سطر وإذا لم تكن في المسرحية مثل هذه الخطب التي تليح لهم مخاطبة الجمهور بهذا المقدار من الطول عدوا ذلك إهانة لهم من المؤلف ،^(٢) ولا ريب أن هذا الطول في الخطبة نشأ - كما ينال - من بساطة موضوع المسرحية وقلة عدد الممثلين وتركيزها تركيزاً مغللاً حول فكرة واحدة لا تتعداها .

وقد وضع (بنيامين كونستان)^(٣) الفرق بين المسرحية الألمانية المتحررة من

(١) مورياك : الرواية والروائي ترجمة عادل الغضبان مجلة الكتاب عدد ديسمبر ١٩٥٢ .

(٢) Dramatic Criticism. P. 193.

(٣) في كتابه : أفكار عن مأساة ولنشتين والمسرح الألماني :
Réflexion sur La tragédie de wallenstein et sur La théâtre
allemande.

قيود تلك القوانين ، المعنية بالشخصيات والحوادث الثانوية واللون المحلى ، وبين المسرحية الفرنسية الاتباعية بقوله : « يلجأ المؤلفون الألمان لتقوية شخصيات أبطالهم إلى عدد من المواقف الثانوية لا تسمح بها المسرحية الفرنسية ، ومع ذلك فإن هذه المواقف الصغيرة تبعث فى المناظر المعروضة كثيراً من الحياة وتشيع فيها جواً من الصدق والواقعية » ، ويضيف على ذلك قوله : « إن الألمان يجنون فوائد كبيرة من الأساليب ، فالمقابلات التى تأتى مصادفة ، وقدم الشخصيات الثانويين الذين لا علاقة ماسة لهم بالموضوع يتيح لهم تأثيرات لا علم لنا بها فى مسرحنا . فى مآسينا كل شئ يجرى مباشرة بين الأبطال والجمهور ، أما الأشخاص القلائل الذين اعتادت مسارحنا أن تطلق عليهم اسم أمماء الأسرار Les confidents فلا يقومون بغير أعمال نافهة ، لقد وضعوا ليصغروا إلى أبطال الرواية ، وليجيئوا أحياناً ، وليجيئوا بين حين وآخر بنياً موت البطل ، لأنه لا يستطيع أن يخبرنا عنه بنفسه . غير أنك لا تلتس لوجودهم مغزى ما ، كل تفكير ، وكل حكم ، وكل حديث فيما بينهم محظور بشدة ، أما فى المآسى الآتية فانك تجد إلى جانب الأبطال نوعاً آخر من الممثلين ، يشهدون بأنفسهم على نحو ما حوادث الرواية الرئيسية التى لا تمسها إلا من طرف بعيد . وقد ظهر لى أن تأثير الأبطال الأساسيين على هذه الطبقة من الأشخاص يزيد فى تأثير النظارة الحقيقتين الذين تتحد آراؤهم حيثئذ إلى حد ما ، وتتلون بآراء هذه الطبقة الوسيطة التى تكون أقرب من جمهور النظارة إلى مواقف الأبطال ولكنها تقف مع ذلك موقف الحياد ،^(١)

رأيت إذأ من كل ما تقدم ما جرت به على المدرسة الاتباعية ومسرحياتها تلك القيود الثقيلة والتسك بوحدة العمل : تضيق على المؤلف والممثل ، إطالة فى الحوار والخطب ، قلة فى الحركة ، تجريد الرواية من الأشخاص الثانويين

(١) راجع Idées et doctrines Littéraires ou XXI^e Siècle. Par Vial et denise P. 191.

وراجع كذلك الاديب الفرنسي لحسيب الحلوى ص ١١٧ .

والحوادث الثانوية واللون المحلي ، وتركيزها بكل كلمة فيها حول الأبطال والحوادث الرئيسية . وفي هذا كله مجافاة الحرية الفنية والطبيعة . وقد بينا آفقا ما قيل من مثالب التقيد بوحدة الزمان والمكان ، وسيوضح الموضوع أكثر من ذي قبل حين نعرض للمسرحية عند شكسبير ، وحسبنا أن نذكر الآن أن هذه القيود لم تدم طويلا ، وأن أدباء فرنسا ثاروا في وجهها ثورة عارضة . وإليك ما ناله هوجو في مقدمة مسرحيته (كرومل) ولقد آن الأوان لنقولها كلمة جريئة ، إنه يبدو غريبا في هذا العصر الذي صارت فيه الحرية كالضوء تنفذ إلى كل شيء . أن تبس عن أشد شيء استحقاقا للحرية وهو أمور الفكر . . . لئلا أرضا هذا الملاط الذي غطى واجهة الفن ، فليست هناك قوانين ونماذج ، أو بالأحرى ليس هناك من قوانين إلا قوانين الطبيعة العامة التي تطبق على كل الفنون والقوانين الخاصة التي تتطلبها كل قطعة على حدة والتي تنجم من الظروف المعينة لكل موضوع بذاته . لقوانين طبيعية خالدة ، وداخلية ، وثابتة ، والقوانين الخاصة : متنوعة وظاهرية ، ولا تستخدم إلا مرة واحدة ، الأولى هي العمدة التي تحمل المنزل ، والثانية هي العوارض الخشبية التي تنقل من واجهة لأخرى (١) .

٢ — ومن الأمور التي التزمها أساتذة المدرسة الانباعية إقصاء الحوادث العنيفة ، والاعمال الرهيبة ، فلا تمثل أمام النظارة ، كما فعل كورني في وصف المعركة التي دارت بين أبناء كورياس وأبناء هوراس ، وكان يكتبني بالإخبار عنها في وصف طويل أحيانا وقصير أحيانا أخرى .

ولقد علمت أن المسرح الإغريقي تجنب تمثيل الاعمال العنيفة ، لما وفر في نفوس الناس حينذاك بأنه مكان خاص بالعبادة جدير بالاحترام . ولذلك حذت المدرسة الانباعية حذو الإغريق في هذا التقليد ، وإن لم يكن لهم عند الإغريق في تجنب العنف والقسوة ، فليست مسارحهم أماكن للعبادة وليست مسرحياتهم بما يدور حول الآلهة وأنصاف الآلهة ، ولكن راق لهم ذلك لأن فيه تركيزاً في العمل . واهتماماً بالفكرة الرئيسية التي هي الغاية من المسرحية ، وقد عزأ فولتير

وهو من أشد المعجبين بتلك المدرسة هذا التقليد إلى إفراط في الرقة ، ولسكنه على الرغم من تمسكه بقواعد تلك المدرسة وقوانينها الصارمة ، ودفاعه عنها دفاعاً مجيداً ولا سيما عن (بوالو)^(١) ونعته المدرسة الاتباعية بأنها مدرسة الوضوح ، والنظام والعظمة ، والوصول إلى أعماق النفس الإنسانية ، وأنها تقف موقفاً وسطاً بين العقل ، والعاطفة ، والخيال ، وأن العصر الذي سادت فيه هذه المدرسة هو عصر الكمال الأدبي — على الرغم من كل هذا فإنه لم يرض عن إقصاء الأعمال العنيفة عن المسرح ، ودعا إلى اقتباس العواطف القوية والمواقف الجريئة الحاسمة ، ودعا إلى وجوب العناية بجو المسرحية ليكون فسيحاً جليلاً أخذاً ، وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف بروكس وهو يجمع إليه جماهير الشعب الروماني ويخطب فيها خطبته المشهورة وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر^(٢) .

إن المسرحية كما ذكرنا قطعة من صميم الحياة ، ولا توقي الغرض منها إلا إذا مثلت كاملة غير منقوصة ، مع مراعاة إمكانيات المسرح ، ولا شك أن وضع قانون يحذف من المسرحية كل الأعمال العنيفة فيه مجافاة للطبيعة ، وتناقض مع واقع الحياة ، وقد سبق أن ذكرت لك رأي فيكتور هوغو وهو من زعماء المدرسة الإبداعية الفرنسية في هذا الموضوع وسخرته "الاذعة وقوله : " بأن الإخبار عن هذه الحوادث التي تقع في الكنيسة أو في الميادين الصامتة ، قد أغرانا مراراً بأن نصيح في الممثلين : أحقاً ما تقولون؟ قودونا إلى تلك الأماكن فلا شك أن ما يحدث ثممة تمتع ، ويجب علينا أن نراه ،^(٣) .

٣ — ومن المبادئ التي التزمها كتاب المأساة الاتباعية وحرسوا عليها كل الحرص وحدة النغم Unité de ton ويعنون بهذه الوحدة عدم الخلط بين الجد والمزح في مسرحية واحدة ، بل ينبغي أن تكون الرواية مادة واحدة ،

Voir son Epître à Boileau.

(١)

Voltaire : Le Siècle de Louis XIV , Chap., XXXII ,

(٢)

Victor Hugo. Préface de Cromwell. Haisel, ed.

(٣)

ونفساً واحداً وطعماً واحداً ، لا يختلط فيها الأسى بالفرح ولا الجد بالهزل ، ولا النقد بالسخرية ، ولا العظم الشائق بالرذل الساقط^(١) ، وبذلك جاءت مآسيهم كثيفة ، مفرطة في الجد والصرامة ، عنيفة في خاتمها لا تعرف كيف نسرى عن الجمهور بعض الشيء ، أو كيف تصور الواقع كما هو في الحياة ، فإن الحياة ليست جداً خالصة ، ولا عنفاً مستمراً ، وهم في هذا يقنعون أثر المأساة الإغريقية كما تركها سوفوكليس ويوريبيدس ، وكما شرع لها أرسطو ، فإنها كانت بهذه الطبيعة^(٢) .

لقد ثار أدباء فرنسا فيما بعد على ذلك المبدأ ودعوا إلى التحرر منه متخذين من شكسبير — الذى عرفهم به فولتير — قدوة ، ورأوا في هذا القيد خروجاً صريحاً على الطبيعة التى تتعاقب فيها الأشياء والأضداد ، وتمتزج المصالح العريضة والأفكار الرائعة ، والعواطف السامية بالاهواء الدنيئة والشهوات العارمة والحاجات الجافية والعادات الوضعية^(٣) .

ولقد وضع فيكتور هوجو ما في هذا المبدأ من التناقض مع الطبيعة الإنسانية والطبيعة الصامتة في مقدمة مسرحيته كرومويل تمام التوضيح حيث قال : « منذ أن قالت المسيحية للإنسان ، إنك مكون من عنصرين أحدهما فان والآخر خاله ، أحدهما جسدى والثانى روحى ، الأول مقيد بالرغبات والغرائز والشهوات ، والثانى يسمو على أجنحة الحماسة والمجد ، الأول ينحن دائماً نحو أمه الأرض والثانى يتطلع دائماً نحو السماء — موطنه ، منذ ذلك اليوم خلقت المسرحية . أئمة شيء آخر في الحقيقة غير هذا التناقض الذى يحدث كل يوم وهذا الصراع الذى يقع في كل لحظة بين مبدئين متعارضين موجودين دائماً في واقع الحياة ويتنازعان الإنسان منذ مهبه إلى لحده ٢٤ .

Van Tieghem. P. 51.

(١)

(٢) انظر كتاب الشعر لارسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٣٥ .

Van Tieghem. P. 51.

(٣)

لقد خلقت المسيحية الشعر ، أعنى شعرنا المعاصر أى المسرحية ؛ لأن طبيعة المسرحية هى تمثيل الواقع والواقع يندجم عن الازدواج الطبعى لنوعين : الرقيق والغليظ ، اللذين يتعارضان فى المسرحية كما يتعارضان فى الحياة ، وكما يتعارضان فى الوجوه ؛ لأن الشعر الصادق ، والشعر الكامل هو فى انسجام المتناقضات . إذأ فلنقلها كلمة جريئة : « إن القوانين التى يجب أن تسيطر على الفن هى تلك القوانين التى تحكم فى الطبيعة » (١) .

ويقول (درايدون) الأديب الإنجليزى المعروف : ربما لامت تلك السكابة الفرنسيين ، أما نحن الإنجليز فسكتئبون بطبعنا وفى حاجة إلى مسرحيات فيها شيء من البهجة والمرح ، (٢) .

وفى الحق إن المسرح الإنجليزى لم يتقيد بهذه القيود ولا سيما فى عصره الذهبى عصر شكسبير ، بل كان يعرض فى المسرحية الواحدة صورة صادقة عن الحياة .

ولكن هل أثر الفرنسيون السكابة حقاً ؟ كلا ! ولكنهم آثروا انباء تلك القوانين الصارمة التى وضعوها ، وآثروا عدم الخروج من هذا الإطار الضيق الذى صنعوه بأيديهم ، ولقد عرفت آنفاً من أهم مبادئهم تفضيل الصنعة على الموهبة الطبيعية ، فهذا التهذيب ، وإقصاء الأعمال العنيفة ، وعدم السماح بعرضها على المسرح هو من قبيل الصنعة ، أما مبدؤهم الأول وهو تقليد الطبيعة ، فقد علت أنهم لم يقلدوها مباشرة وإنما عن طريق تقليد الأدباء القدامى ، على أنهم إذا نقلوا من الطبيعة جعلوها مثالية أولاً قبل أن يصورها (٣) . وأخيراً لقد كانوا فى هذا القانون مخلصين لتعاليم أرسطو حين قال : « والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحى ، ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث . والآخر أفضل ..

Victor Hugo. préface de Cromwell

(١)

Dramatic criticism, p. 196. 19

(٢)

Van Tieghem. P. 39

(٣)

ومن عمل فحول الشعراء ، وذلك أن الحكاية يجب أن تواف على نحو يجعل من يسمع وقائها يفزع منها وتأخذ الرحمة بصراعها وإن لم يشهدا
أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضى غير وسائل مادية^(١) .

لقد ترتب على التمسك بوحدة النغم أن خلت المأسى الانباعية من الشعر الغنائى وهذه من الظواهر الواضحة جداً والتي تميز بين (التراجيديا) أو المأساة الانباعية وبين (الدراما) أو المأساة العصرية .

٤ — ومن القواعد التي التزمها المدرسة الانباعية في المأساة المطابقة ، وقد عرفها أحد الأدباء الفرنسيين^(٢) بقوله : « إن الذي يجعل الشيء جميلاً في أعيننا هو انسجامه مع طبيعته الخاصة ، وانسجامه مع طبيعتنا ، وهو بذلك يفسر مبدءاً هاماً من مبادئ المدرسة الانباعية ، ولكي يتضح لنا هذا المبدأ علينا أن نذكر ما قاله أرسطو في هذا الموضوع فانهم أخذوه عنه واتبعوه فيه ، وقد اشترط أرسطو أربعة شروط للمطابقة المطلوبة .

١ — أن تكون الأخلاق فاضلة .

٢ — وأن تكون الأعمال متفقة مع الأخلاق ، فيمكن للشخص أن يوصف بالرجولة ، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك .

٣ — أن يكون ثمة تشابه بين سلوك الشخص أو أخلاقه وبين العادات والتقاليد ، ويعنى بهذا التشابه بين الشخص كما تصوره المسرحية ، وبين شخصيته كما رسمها التاريخ أو الأساطير .

٤ — إثبات خلقه في خلال العمل الأدبي أو المسرحية ، أى أن يكون الشخص منطقياً مع نفسه ، متماسك الصفات .

(١) كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ٢٨ .

(٢) Vicot : Trité de La Vraie et de La Fausse beaute, P. (٢)

219 VanTighem P. 45.

فأرسطو يرى بهذا إلى تجنب المسرحية تصوير الأخلاق الرديئة ، بل يدعو الشاعر في موطن آخر لأن يغير أخلاق الشخصيات الرديئة ليجعلها جيدة : ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا وجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل وإن كانت تشابه الصور الأصلية ، كذلك الحال في الشاعر إذا حاكى أناسا شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع في أخلاقهم ، وجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين^(١) .

ويدعو ثانياً إلى أن تتفق أعمال الإنسان مع خلقه فالذى من خلقه الشجاعة يجب أن تدل أعماله على الشجاعة فلا يجب أن يتخرج أو يذل أو يفر من معركة ، والذى من خلقه الكرم يجب أن تدل أعماله على الكرم ولا يأتى بما يخجل بهذه الصفة قولاً أو عملاً . ويدعو ثالثاً إلى أن يشابه الممثل في أقواله ومزاجه البطل التاريخي الذى يمثل ؛ فلا يكون ثمة تناقض بين الحقيقة التاريخية وبين التمثيل ، فإذا كنا نخرج مسرحية عن كنجيزخان وقد جاء في التاريخ أنه كان أعرج قصير القامة فلا يصح أن يمثل على المسرح عملاقاً سليم البدن خالياً من العرج . وإذا كنا نمثل شخصية رجل فلا يصح أن يرد على لسانه كلام خاص بالنساء أو حركة من حركاتهن ، وقد عاب أرسطو على (ميلانا) فى خطبته التى تسكلم فيها على لسان امرأة عالمة ، وإذا كنا نمثل ملكاً فيجب أن ندل كل أقواله وأفعاله على ذلك ، فلا يأتى بما يقوم به السوق أو يتفوهون به . . . وهكذا .

ويدعو رابعاً إلى عدم التناقض فى أخلاق الشخصية أو أفعالها ويقول : « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (منطقي) مع نفسه فيجب أن يظل دائماً غير متكافئ »^(٢) ، فالشجاع يظل شجاعاً حتى آخر المسرحية ، فلا يكون تارة جباناً وتارة شجاعاً أو العكس ، واقد عاب أرسطو على (ليفجينيا)

(١) راجع كتاب الشعر لأرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ٤٢ لى ٤٤ .

(٢) نفس المصدر .

لأنها في موقف أضرعت حتى لا تقتل ، وفي موقف آخر تتقدم إلى الموت بشجاعة
ويقول : إن هذه لا تشبه تلك .

أما المدرسة الانباعية فقد رأت كما ذكرنا ، أن يكون الشيء منسجماً مع نفسه
مواقعاً لطبيعتنا ، وهذا قد يدعو إلى التناقض ، فكيف أمثل شخصية خلقية متفقة
مع عصرها ومع تقاليد الأساطير أو التاريخ ، وفي نفس الوقت منسجمة مع
ذوق الجمهور الذي يشهدها ؟ ، ألا يصح أن يكون في التاريخ ما يؤذي ذوق الجمهور
الذي يجهل الحقائق التاريخية ؟ وإذا خبرت بين الحقيقة التاريخية وبين ذوق الجمهور
فأيهما أفضل ؟ يقول أدباء المدرسة الانباعية : التضحية بالتاريخ الصحيح إذا
تعارض مع ما يعتقد الجمهور تاريخاً^(١) .

وبهذا لم يتقيد الأدباء الانباعيون بتعاليم أرسطو ، وكان كورنى في روايته
(السيد) أول من ثار على ذلك ، وأخضع التاريخ لذوق الجمهور ، وتعرض
للقند ، واختلف النقد فيما عمل ما بين مادح وقادح ، وقد هنأه (بلاك) حينما
أخرج روايته (سينا) بقصيدة شعرية جاء فيها : دأنت مذهب العصور الخوالي
حينما تكون في حاجة إلى تزيين أو دعم ، إن ما تقرضه التاريخ لهو أجل مما
تستدينه منه . :

وبناء على هذا التقليد لا يقبل النقد أن تمثل على المسرح المناظر الخليعة
اداعرة والمشاهد العنيفة المفجعة التي لا تأسسها الأذواق المهذبة ، وإنما يكتفي
بالإخبار عنها عن لسان أحد الممثلين^(٢) .

إن قانون المطابقة جليل الخطر عظيم الأثر فينتاج المسرحي ، ويحتاج في
تطبيقه حتى تصل المسرحية إلى درجة الكمال ، لثقافة واسعة ، ونظرات ثاقبة في
حالة المجتمع وفي نفسية الفرد وتقدمها تمام الفهم حتى لا يخلط المؤلف وينسب

Van Tieghem. P. 46

(١)

Van Tieghem. P. 45 - 47.

(٢)

إلى إنسان ما أو مجتمع ما لا يصح أن ينسبه إليه ، وكلما كثرت الشخصيات في المسرحية وطبق المؤلف على كل منها هذا القانون دل على قدرة وبراعة وعبقريّة . ولقد بلغ شكسبير في ذلك الغاية ، ولم يلحقه لاحق أو يسبقه سابق فيما وصل إليه ، لأن مسرحياته تفيض بمئات الشخصيات ، ولم يحدث مطلقاً أن كتب في تطبيق قانون المطابقة هذا .

إن كثيراً من الناس لا يفهمون وجه المعجزة في جعل أناس كثيرين يتكلمون كما ينبغي لهم أن يتكلموا ، ويعملون كما ينبغي لهم أن يعملوا ، ويعرضون لها في المعرض الذي يلائمهم من التمسك والخلق والسن والحالة النفسية والمقام . فهؤلاء عليهم أن يذكروا المشقة التي يعالجونها حين يعن لهم أن يصفوا إنساناً يعرفونه ويعاشره ، ويسمعون كلامه في كل موقف ، ويشهدون عمله في كل مجال . إنهم يعانون مشقة عظيمة في استجماع تلك الأقوال والأعمال ، ثم في تحليلها وتقسيمها ، ثم في استخراج ما وراءها من المشارب والطباع . ثم في نقل تلك المشارب والطباع إلى أوصاف في اللغة تطابق الحقيقة ، وتدل على صاحبها أصدق دلالة .

فاذا كان هذا مبلغ المشقة في وصف من نشاهد ونعاشر فأشق منه جداً أن نصف من نتخيله أو نقرأ عنه ، أو نخلفه على غير مثال نراه . وأصعب من هذا وذاك أن نترق من الوصف إلى تركيب الشخص ، وإرساله مرسل الأحياء حين يشعرون ويتكلمون ويعلمون . نعم ! ذلك أصعب جداً من مجرد تسمية الصفات وسرد عناوين الأخلاق والكفايات ، فإليك قد تنظر إلى الرجل فتعرف مكره واحتياله ، ولكن المسافة لا تزال بعيدة بين هذه المعرفة وبين أن تبين لنا كيف يعمل الماكر المحتمل في كل حادث تتفق له ، وكل موقف يجمعه بسواه ، والمسافة لا تزال بعيدة أيضاً بين تبين عمله في الحوادث والمواقف ، وبين خلق تلك المواقف والحوادث خلقاً يناسب مجل أحواله وأحوال المشتركين معه في الرواية الواحدة . وقد تعرف المئات من الناس كلهم يوصفون بالصدق والعلم والمروءة والدمية ، ولكنك تنظر إليهم إذا تأملتهم فتعلم أنهم شخصيات

متعددة متفرقة على اتفاقهم في أسماء الصفات والطباع ، بل نجد أن أحدهم قد يعمل في حالة من الحالات ما يأتى أن يعمل غيره ، ويقول في شيء من الأشياء ما لا يقوله الآخرون . فالوصف إذاً مشقة عظيمة ، ولكنه قدرة لا تذكر إلى جانب القدرة على تركيب الشخصيات والمواقف ، والفرق بينهما كالفرق بين من يتفرج ويفهم ما يتفرج به وبين من يخلق الشيء الذى لا يفهمه الناظرون^(١) .

والفرق بين المدرسة الاتباعية وبين شكسبير في هذا أنهم يجعلون شخصياتهم متالية ، ويفيرون في التاريخ كما يشاءون حتى يناسب أذواقهم ، وأذواق جمهورهم : أما شكسبير فيعرض الشخصيات كما هى في طبيعتها ، ويعرض التاريخ بما يطابق الصدق أو بصورة تجعلنا تؤمن بصدقه ، ولا شك أن عمل شكسبير أشق ، وفنه أقرب إلى الحقيقة وأمتع للنفس . وأدخل فى باب العبقرية منهم .

هـ - ومن المبادئ التى التزمها المدرسة الاتباعية فى المأساة عدم الالتجاء إلى العجائب والغرائب وخوارق العادات فى تطور العمل المسرحى ، والوصول إلى الحل ، فاعمل يجب أن يكون محتمل الوقوع ، وليس من الضروري أن يكون واقعياً ، وبهذا يتوقف على ذوق الجمهور واعتقاده . وقد أثار أرسطو هذا الموضوع وفرق بين الشعر الذى يرى إلى تصوير المثل الأعلى وبين التاريخ الذى يصور الأحداث الواقعية ؛ لأن الشعر يمثل ارتباطاً ضرورياً ومحتملاً بين الأفعال لا يكتفى لتحقيقه تصوير الواقع وحده ، وعالم الشعر وإن كان مخالفاً للواقع أقدر على إدراك أسرار القلب الإنسانى ؛ لأنه يحسن استنباط المنطق من أفعال الإنسانية والانفعالات . وفى ذلك يقول أرسطو : « إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة . ذلك أن

(١) ساعات بين الكتب ط ٣ ٢٢٠ — ٢٣١ .

المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها ثراً ، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التي وقعت فعلاً بينما الآخر يروى الأحداث التي يمكن أن تقع ، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلّي (أى يرى إلى التعميم) بينما التاريخ يروى الجزئى ، وعنى بالكلّي أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على الضرورة ، وإلى هذا التصوير يرى الشعر . وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص (١) .

ونستطيع أن نفسر كلام أرسطو على أنه يدعو إلى أن يكون الأشخاص مثاليين ، والحوادث محتملة الوقوع لا واقعية ، ويدعو كذلك إلى تعميم الأدب وتصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة ، وبما أنه يدعو إلى أن تكون الحوادث محتملة الوقوع فهو يتجنب الأمور غير المألوفة وغير المقبولة أى العجائب والغرائب وخوارق العادات (٢) . ولقد أفضنا فى موضوع سابق فى موضوع تعميم الأدب والمثالية . وعلينا الآن أن نذكر كلمة عابرة عن الأفعال العجيبة والمدهشات التي تمثل على المسرح بقصد اجتذاب الجمهور ، أو خوارق العادات ، والصدقة التي تساعد على تطور الحوادث والوصول إلى الحل . لا ريب أن الإنسان بما ركب فيه من فضول وتطلع تجذبه الأمور الغريبة وتثير اهتمامه ، فكيف يمكن التوفيق بين هذه النزعة وبين ما قرره الاتباعية بأن يكون العمل نحتل الوقوع Vraisemblable . يقول شابلان Chapelain : إن طبيعة الموضوع هي التي تنتج الأشياء المثيرة بسلسلة من الأسباب ، لا قسراً ولا بأمور خارجية . لأن الحوادث تحمل على الغرائب لأن العقدة فى القصة تعتمد على الأفكار وعلى اللغة الفنية لا غير ، بحيث يدح الممثل الموضوع ليقف عند حد البلاغة والتزيين (٣) ، وهو يعنى أن الممثل بما أوتي من قدرة على الإلقاء والمؤلف

(١) كتاب الشعر ص ٢٦ .

(٢) Van Tieghem No, 45.

(٣) Préface a L'Adonis, p. 40 et Van Tieghem P. 47.

بما أوقى من قدرة على التصوير يستطيعان أن يبعثا فى نفوس النظارة الرعب والرهبة وكل العواطف المثيرة من غير أن يلجأ إلى أمور خارجية ، أو حوادث خارقة للعادة . وكذلك يعتمد التأليف المسرحى فى إثارة الاهتمام على الأسباب والعلل ، فالكارثة التى تحل بالبطل ليست وليدة ظروف خارجية كما كان الأمر عند الاغريق ، وإنما هى نتيجة أخطاء وقع فيها ترتبت عليها تلك النتيجة المفجعة .

ولا شك أن مبدأ سيطرة العقل الذى اعتنقه أدباء المدرسة الانباعية كان يقف ضد الاتجاه إلى خوارق العادات والصدقة ، ويدعو إلى المنطق الحاد ، منطق الأسباب والعلل والمقدمات التى تفصل فى مصير البطل^(١) ويحتج الانباعيون لمبدئهم هذا بأن اعتمادهم على تطور العواطف والحوادث بدون مفاجأة خارجية يقوى العبرة الأخلاقية ، لأن الإنسان يرعوى عن غيه ويتبين رشده حين يرى ما يؤدى إليه جموح الأهواء وازدراء الفضائل من حسرة وألم ، فى حين أنه لا يرى أى عبرة نفسية إذا شاهد المحنة وقد خلقها الحظ ، أو جاءت بها المصادفة .

ونعود فنقول . إنها الصنعة فى الأدب والتسكف المبالغ فيه ، فالإنسان لا يتحكم فى مصيره ، وليس مصيره وليد أفعاله وحدها ، وإنما هناك المفاجآت والصدقة ، والقضاء والقدر ، ولا يستطيع امرؤ مهما أوقى الحكمة والدرية ، والبصيرة النفاذة أن يتفادى أحكامها . إن المجرى الطبيعى للحوادث أن تكون مزيجاً بين فعل الإنسان وما قدمته يده وبين المؤثرات الخارجية التى لا قبل له بها ، ولا يستطيع لها دفعا أو رداً . ولقد استطاع شكسبير بما أوقى من قدرة وعبقريّة وحسن تفهم للطبيعة البشرية أن يتجنب ما وقعت فيه المدرسة الانباعية من تكلف وآلية ومنطق حاد فى مصير أبطاله ، وما وقع فيه المتطرفون من أدباء المدرسة الابداعية الذين ربطوا مصير أبطالهم بالظروف الخارجية

ومناوأتها لهم ليس غير ، بل جمع بين الأمرين : تجمد ذلك في روميو وجولييت فقد قدر القسيس شيئاً وأرادت المقادير سواء فقد خدر جولييت وبلغ روميو أنها ماتت فانتحر وقد كان على القسيس أن يدخل في حسابه هذا الاحتمال ، ولكن يعد من التجنى على شكسبير أن نعزو السكارثة إلى تأخر الرسول بالخبر الصحيح وحده ، وإنما كانت هناك عوامل أخرى كالعداوة الموروثة بين أسرتي الفتى والفتاة ، وبلادة الإحساس في قلوب الآباء ، وحرارة الحب وطيش الشباب .

وقد بلغ الصراع النفسى فى (ماكبث) غايته إلى حد يقرب من الجنون ، ومع ذلك فلم تكن كآرثته نتيجة لهذا الصراع النفسى الداخلى ، وإنما كانت كذلك أثرأ لتلك الحروب التى أعلنها أشياع الملك القليل حين أبوا أن يستكينوا للأمر الواقع ففروا من وجهه ، وأخذوا يعدون أنفسهم لصراعه والتغلب عليه وقد كان لهم ما أرادوا . ومن هذا المزيج بين أخطاء الإنسان وتصرفاته وأعماله ، وبين عذس المفاجآت المحتملة الوقوح ، وتدخل تلك القوة الخفية وهى القضاء والقدر - كانت عظمة شكسبير الفذة ، وتفرد به بالعبرية .

٦ - ومن المبادئ التى التزمها المدرسة الانباعية الالتجاء إلى التاريخ القديم لاقتباس الموضوعات المسرحية منه . وكان اتجاههم فى الغالب للتاريخ الرومانى والأساطير الإغريقية ، أما الموضوعات الحديثة ، والتاريخ الحديث ، والطبيعة الظاهرة ، والمسائل الاجتماعية ومشكلات الوقت فلم يعيروها التفاتاً^(١) .

ولم تكن كل موضوعات التاريخ قابلة للاقتباس أو صالحة للباساة ، بل قسمها (دوبنيك) إلى ثلاثة أنواع : موضوعات عاطفية ، وموضوعات المؤامرات ، والموضوعات الاستعراضية ، وقد زكى للباساة النوح الأول بمزيجا بالثانى . أما العاطفة فان أرسطو اختار منها نوعين فحسب : الرحمة والخوف ، أما الخوف فقد

استبعد في القرن السابع عشر محافظة على التمشي مع ذوق الجماهير ، وبقيت الرحمة ، وأضاف كورني إلى الرحمة الإعجاب ، وأضاف راسين الحب ، ولا شك أن الحب عاطفة عامة ، ولكن (كورني) كان يراه غير ملائم للمأساة لأن الأدب إذا كان يسعى لإثارة عاطفتي الرحمة والإعجاب في قلوب النظارة ، فهل يستطيع أن يخلق الحب في قلوبهم ؟ إن الحب وسيلة في العمل المسرحي لا غاية ، وإن وقار المأساة يتطلب مشكلة عظيمة من مشكلات الدولة ، أو عاطفة أنبل من الحب أو أخطر منه كالطموح أو الانتقام لتبعث في القلوب رعباً أشد من فقد الحبيبة . وإذا كان لا بد من الحب في المأساة فليكن له المكان الثاني مخلياً المنزل الأول لتلك العواطف السامية ، إن الحب عاطفة مملوءة بالضعف ، وبذلك لا تصلح أن تكون أساساً لمأساة زاهرة بألوان البطولة^(١) .

ولذلك كان (كورني) يحتاز ما يبرز الشجاعة الأدبية وسمو الإنسان وبطولته وقوته ، ونرى ذلك واضحاً في مسرحياته جميعاً : ففي (السيد) صراع بين الحب والشرف ينتصر فيها الشرف في النهاية . وفي (هوراس) صراع بين ماتوجه الوطنية وما توحى به روابط الأسرة ، وتنتصر فيه الوطنية آخر الأمر وفي (سنا) و (نيكوديم) صراع بين المرء ونفسه ينتصر فيه صوت العقل والواجب على إغراء العاطفة والرغبة .

والطابع الذي يميز أشخاص مسرحياته جميعاً هو أنهم من ذوي النفوس الكبيرة الذين يسمون على الطراز البشري المألوف . هم نماذج من الإنسان أعلى من متوسط الإنسان .

وعلى الرغم من كورني فقد ارتضى المؤلفون والنقاد تمشياً مع ذوق الجمهور أن يدخل الحب في المأساة ، وقد اتخذ منه (راسين) موضوع مآسيه ، وآثار الرحمة في القلوب على صرعى الحب .

وكان من الطبيعي في المأساة الانباعية - وقد اتخذت من التاريخ مورداً تقتبس منه - أن تعنى بحياة الملوك والأمراء والطبقة الغنية الحاكمة ، لأن هؤلاء هم الذين أبقى التاريخ ذكرهم ، في وقت ساد فيه حكم الفرد ولم يكن للشعب أو الطبقة الوسطى أى شأن يذكر في السولة . ولذلك كان أبطال المأساة الانباعية من الملوك والأمراء لا غير ، ولم تكن تنسج - لحرصهم على البساطة والتركيبة وقلّة عدد الممثلين - تعرض بعض الشخصيات الشعبية لدراستها أو التعرف عليها وقد لا يكون في اختيار الملوك والأمراء ومجال حياتهم وتقاليدهم ومآسيتهم موضع ملاحظة . ولكن أن يقصر الأمر عليهم دون سواهم ، ويهمل سواد الشعب مع أن فيه من المواطنين ، وله من الأعمال المجيدة ما يصح أن يكون موضوعاً شائقاً جذاباً لمأساة - هو موضع النقد . وقد قال موريك مدافعاً عن وجهة نظر الانباعيين هذه : « يقول لى بعض النقاد المعنيين بمسائل الشعب : إنك لا تتكلم أبداً عن الشعب ، فلماذا أفرض على نفسي وصف بيئة لا أعرفها كل المعرفة ؟ ليس المهم أن تبرز على المسرح حياة (دوق) نبيلة ، أو من الطبقة الوسطى ، أو بائعة جائلة ، بل المهم أن نصيب كبد الحقيقة الإنسانية . . . وهذه الحقيقة الإنسانية التي نسعى إليها : هذا النبع المنوع في أطباق الثرى ينز من سطح الحياة الناعمة كما ينز من سطح الحياة الكادحة ، فكل منا يحفر في المكان الذي ولد وعاش فيه . فليس هناك روائيون الطبقة العليا ، وآخرون للطبقة الدنيا ، بل هناك روائيون مجيدون وروائيون مخفقون ، فكل منا أن يحتر أرضه ولو صغيرة . ويستخرج منها البركات ، لا أن يتغر منها ويتهرب إذا لم تكن له رغبة في الحرث ، ولندكر قول (لافوتين) على لسان بطله : إن الأغوار هي التي تعوزنا (١) » .

وفي الحق أن أدباء المدرسة الانباعية عاشوا مستظلين بظل الملوك والوزراء والحكام ، فهذا كورنى يتلقى من السكاردينال (ريشيليو) جائزة مالية طيبة مكافأة

(١) موريك : الرواية والروائي ترجمة عادل للخضبان . مجلة للكتاب

عدد فبراير ١٩٥٣ . ص ١٨١ . ج .

على إجادته في مسرحية (السيد) والرواية تمثل أمام الملك ثلاث مرات، وفي قصص ريشيليو مرتين . وأما راسين فإنه بدأ حياته الأدبية مداحاً للملك وعاش طول حياته يعمل ليرضى الملك ووزرائه . لقد تعاون على إنشائه كما يقول فولتير : « لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس وبوريبيدس »^(١) .

وماذا عسى أن يتم الملوك والحكام الذين تمثل أمامهم هذه المآسى إلا بحياة ملوك وحكام مثلهم ؟ لقد كانت أغلبية الشعب في ذلك الوقت غير متعلمة : وكان الإنى يقدر الشعر البليغ ويفهمهم الملك وحاشيته والطبقة المستنيرة من الشعب وهي في ذلك الحين الطبقة النخبة .

على أن المدرسة الانباعية في الواقع لم تكن بالشخصيات التاريخية لذاتها وإنما اتخذتها موضوعاً للدراسة . إنهم في نظرم نماذج بشرية سميت بأسماء تارة تكون أسبانية كما في رواية (السيد) وتارة تكون رومانية كما في (هوراس) إن المهم هو الفكرة التي تنبئ عليها المأساة ، لا الشخصيات التي يرد ذكرها ، وإذا كان مورياك يدعى بأنه لا يعرف إلا حياة الملوك والأمراء ، ولذلك يجيد الحديث عنهم ، فأدباء القرن السابع عشر لم يعرضوا لشيء مما يحيط بحياة الملوك والأمراء ، فاللون المحلي مفقود في مسرحياتهم ، ولقد ذكرنا آنفاً أنهم كانوا يرمون إلى التعميم في الأدب أي أن يجعلوا أبطالهم مثلاً عليا ، وأخذوا من التاريخ العناصر الثابتة في الإنسان وأعملوا كل ما عداه . وكانت الشخصيات مكبرة وتحرك في عالم أوسع من الحياة المادية ، وكانت الصعوبة أمام المؤلف الذي يترك عالم الواقع هي إلى أي حد يمكنه أن يقف في عالم الخيال من غير أن يصير سخيفاً ، ولقد رأى النقاد في الأجيال التي تلت ذلك أن كتاب المسرحيات قد بالغوا في مبالغ غير مقبولة ، حين حاولوا أن يخلقوا شخصيات مثالية ، ويبالغوا في الأعمال التي تمت على أيديهم^(٢) .

(١) Le Siècle de Louis XIV. 43 -

An Introduction to Drama, Newbold Whitfield P. 99 - (٢)

وعلى هذا فليست مسرحياتهم تاريخية بالمعنى الصحيح ، لأنك لا تجد فيها تقاليد القداى ولا عاداتهم ولا أزياءهم . ولا طرق معيشتهم ، ولأن شعراء المدرسة الاتباعية لم يقصدوا إلى هذا ، وإنما قصدوا إلى وصف أهواء النفوس ، وما يطرخ فيها من عواطف فيخوضون إلى أعماقها ، ويصفون ما يدور فيها من معارك ناشبة بين الحب والواجب تارة وبين الوطنية ومحبة الأسرة أخرى (هوارس) ونغلب الرحمة والنفران على شهوة الانتقام (حيناً) مرة ثالثة . وهكذا إن ما كان يعنيتهم هو جوهر النفس الخالدة ، وحقائقها المشتركة العامة التى لا تتغير على مر العصور واختلاف الأوطان ، وهى تحيا فى أذهانهم بخاضرها الأزل ، الذى يسوى بين اليوم والغد والأمس ، من غير أن ينظر إلى التفصيلات والخصوصيات والمظاهر .

ولقد ترتب على هذا أن فقدت موضوعاتهم كثيراً من حيويتها وحرارتها ، لأنها صارت درساً فلسفياً لا قطعة من صميم الحياة ؛ لأن فيها تجرداً ، وفيها تعميماً ، وفيها فكرة هى العاية التى من أجلها أنشئت ، وضحت فى سبيلها بكل شئ يبعث فى المسرحية الحياة والحركة ، ويضفي عليها شيئاً من الواقعية والجاذبية التاريخية .

٧ — ومن المبادئ التى أخذ بها الابعيون أنفسهم أن يكون لكل مأساة مغزى خلقى ترى إليه ، وكانوا فى هذا متأثرين بالمسيحية التى لم تقبل تأويل الإغريق لنهاية المأساة ، وأنها من صنع القضاء والقدر ، بل كانت ترى أن ثمة شيئاً فى أخلاق البطل وأعماله وفيما جنته يداه هو الذى أدى إلى تلك النهاية . لقد كان النظارة فى المسرح الإغريق يذهبون إلى المسرح لمشاهدوا كيف تنتهى حياة البطل بمأساة ، أما فى المدرسة الاتباعية فكان الذى يهمهم هو معرفة الأسباب التى تؤدى إلى تلك المأساة (١) .

كان المغزى الخلقى الذى يرمون إليه هو أن الفضلاء الأخيار يحجزون جزءاً حسناً ، والأدنياء الأشرار يعاقبون عقاباً أليماً بحيث يسر الخيرون من النظارة ويملا قلوبهم الأمل والسعادة ، ويستشعر الأشرار منهم الخزي والندامة ، وكان المتمزتون من دعاة هذه المدرسة يودون إقحام بعض الشخصيات التى تلقى بالمراغظ والخطب من منصة المسرح ، بيد أن أسانذة الفن ، ومؤلفى المسرحية لم يجاروهم فى ذلك ، واكتفوا بأن تكون العاقبة كما يشاءون ، من غير إخلال بالفن وإقحام الوعاظ . لقد بشروا وأندروا على لسان أبطال الرواية أنفسهم فى خلال نزاعهم وجدلهم ، واختاروا مواطن تسدى فيها النصيحة القيمة ، وتساق السيرة والموعظة .

ولم تكن المسيحية وحدها هى التى أوحى إليهم بتسخير الفن لخدمة الأخلاق والنجس ، بل وجدوا فى تعاليم فلاسفة الإغريق ، الذين نظروا إليهم نظرة ملؤها الإجلال والاحترام ، واتبعوهم غير واثقين ولا مقصدين - وجدوا فى تلك التعاليم ما شجعهم على سلوك الطريق ، فهذا هو أفلاطون فى جمهوريته يقول « إن أول واجباتنا أن نرتب هؤلاء الذين يصنعون الحكايات ، وأن نختار أجملها ، ونرفض الردى منها . ونقنع الأمهات والمربيات ليفصوا تلك الحكايات المخنارة على أولادهم ، وبذلك يشكلون أرواحهم بتلك القصص أكثر مما يشكلون أبدانهم^(١) » .

ويقول فى موطن آخر : إن أى شخص يصف الآلهة والأبطال وصفا رديئاً يشبه المصور الذى لا تأتى صورته مشابهة للشيء الذى يريد رسمه . ومثل هذه الأوصاف يجب أن تصادر ، وأعنى الشاعر الذى يأق بأكبر الأكاذيب حول الآلهة . يجب أن نمنع بصرامة تداول تلك القصص التى تصور الآلهة يشنون الحروب ويحارب بعضهم بعضاً ، ويتآمر بعضهم ضد بعض ، فبالإضافة إلى أن

هذه القصص مكتوبة ، يجدر هؤلاء الآلهة الذين يحرسون مدتنا أن يعتقدوا أن من الإثم أن يجارب بعضهم بعضا (١) .

« إن كل القصص التي تدور حول معارك الأبطال كما صورها هوميروس يجب أن نمنعها من دخول مدتنا سواء كانت متخيلة أو صادقة ، لأن الطفل لا يستطيع وهو في سن صغيرة أن يميز بين الحقيقة والخيال ، وكل ما يسمعه يصدقه ويرسخ في ذهنه على مدى الأيام ، ولهذه الأسباب يجب أن نبذل أقصى ما في قوتنا في أن تعلم القصص التي يسمعها الطفل في أول حياته الفضيلة بأحسن السبل ، (٢) .

على أن أفلاطون لا يمنع الكذب إطلاقا ولكنه يراه دواء نافعا لما نسميهم أصدقاءنا إذا أردنا تحويلهم من الشر الناتج من العبث والاستهتار إلى الخير (٣) .

ويقول كذلك : « يجب ألا يفضض هوميروس أو غيره من الشعراء إذا محونا من شعرهم بعض المقطوعات لأنها غير شعرية ، أو لا يتمتع بها معظم الناس ، بل لأنها كلما كانت أدخلت في باب الشعر وجب ألا يسمعها أطفالنا ورجالنا الأحرار الذين يخشون العبودية أكثر مما يخشون الموت . علينا أن نمحوا تلك المقطوعات التي تبث الرعب والفرع في النفوس ، والمقطوعات التي يبكي فيها مشاهير الرجال ويعولون وينسوحون ونجعلها على لسان النساء ، بل النساء الرديئات ، والرجال الجبناء : حتى لا يقلدنا رجالنا الذين سنكل إليهم حراسة مدتنا ، وحتى لا يفقدوا شعورهم بالخرى وصلابتهم ، فيكفوا ويعولوا عاليا لآتفه المصائب ، ويجب ألا نسمح لأي شاعر بتصوير الرجال ذوى المكانة وقد غلبهم الضحك ، بله الآلهة ، حتى لا ينغمس شبابتنا في كل ما يثير الضحك ، (٤) .

The Republic. P. 67.

(١)

Ibid P. 68.

(٢)

The Republic. P. 73

(٣)

Ibid P. 76 - 79.

(٤)

وهكذا يمتنى أفلاطون في رسم الخطة للأدب حتى يخرج جيلاً قوياً صلباً غير خاضع للنهوات الدنيئة من حب المال ، أو الشرور أو احتقار الآلهة ، ويحارب الأدب الذي يصور الظالمين سعداء لا بائسين ، ويحتم على الشعراء أن يذشوا مقطوعات يصورون فيها عكس ذلك^(١) .

وهكذا رأى أدباء المدرسة الاتباعية في تاليم ذلك الفيلسوف إخضاع الأدب والتحكم فيه ليكون نافعا ، مقويا للأخلاق الفاضلة ، منفراً من الأخلاق السيئة ، ورأوه يرسم الخطة للأدب حتى يؤدي رسالته في خدمة النشء والمجتمع على الوجه الذي يحمل الشباب قوياً صلباً ، شديد العزيمة ، لا يعرف الخوف ولا الملقى ، ولا الرشوة ولا تستعبده شهواته ، وأن يصور الأبطال والآلهة بصورة ترسم للشباب مثلاً عالياً يحتذونها . فلا تظهر بمظهر الضعف ، أو تنعت بما يسيء إليها ويشوه جمالها في ذهن الشباب .

ثم جاء أرسطو وشجع ذلك الاتجاه وجعل للأدب رسالة يجب أن يحرص عليها ويراعيها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً فيقول :

«المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التي من هذا النوع) ويجب ألا يظهر فيها الأخيار متقلبين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف ولا الرحمة بل يثير الاستمزاز) ولا الأشرار متقلبين من الشقاوة إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة ؛ لأنه لا يحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنساني ، ولا الرحمة ولا الخوف) ، ولا اللثيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء^(٢) فمثل هذا

The Republic, P. 83 . 84.

-(١)-

(٢) إذا كان الشخص لثيماً بطبعه ، وانتقل من السعادة إلى الشقاء فقد يكون في هذا عدالة . ولكن هذا لن يثير فينا رحمة وخوفاً . وكلاهما ضروري في طبيعة المأساة ذلك لأن عدالة القصص لا تبعث على الخوف ولا على الرحمة ، بل بالعكس تبعث على الرضا ، والرضا لا يمكن أن يدخل عنصراً في تكييف المأساة (عبد الرحمن بدوي — هامش ص ٣٥ من كتاب فن الشعر)

قد يشير عاطفة الإنسانية ، ولكنه لا يشير الرعب ولا الخوف أبداً لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس ، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا ، فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاء ، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا ، ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف (وبقي إذاً البطل الذي هو في منزله بين هاتين المنزلتين) وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ، ولكنه يتردى في هوة الشقاء لا اللوم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه ، وكان بمن ذهب صيته في الناس وترادفت عليه التعم (١) .

فالغرض الأخلاقي في رأى أرسطو لا يتحقق إلا إذا أحسنا بالرهبة من مصير البطل المسمى ، أو أحسنا بالعطف على البطل الشريف ، ولكن هذا العطف يشير فينا البطل بعمله النبل لا بمصيره السيء ، لأنه لا ينبغي أن يلقي الخيرون إلا المصير الحميد . وهذا طبعاً يتفق مع تعريف المأساة كما وضعه أرسطو من أنها محاكاة يقوم بها أشخاص بالعمل لا بالرواية فيثيرون الرحمة والخوف ليهذبوا العواطف والأهواء ، فهو يريد من المأساة أن يكون لها غرض خلقي هو تهذيب العواطف والأهواء . وهذا ما ارتآه أساتذة المدرسة الانباعية ، والتزموه في مآسيهم ، وكان أبعد شيء عن أذهانهم أن يكون الفن خالصاً للفن أو ألا تكون له رسالة خلقية .

وترتب على هذه القاعدة أن صار في كل مسرحية بطل هو المثل الأعلى الذي يرى الشاعر لعمله نموذجاً كاملاً ، وهذا البطل تسير الحوادث وفق رغائبه وإرادته وينتصر آخر الأمر مهما كانت العوائق أمامه جمّة ، ولو كانت مؤهلاته الجسدية وظروفه الخاصة ، وطبيعة الأمور لا تؤدي إلى هذا الانتصار .

نرى عند كورنى مثل هذا البطل في رواية السيد ممثلاً في شخصية (رودريك)

فعلى الرغم من أنه شخص لا تجارب له في الحرب ينضم على (الكنت) الذى مارس الحرب كثيراً وأبلى فيها بلاء حمداً ، وينتصر على (دون سانش) على الرغم من أن الظروف لا تساعد بل يخرج من كل معركة منتصراً دون أن يمس بسوء ، وما ذلك إلا لأن البطل الفاضل يجب أن يخرج مظفراً من كل معركة ، مرفوح الرأس موفور الكرامة ، وهذا أدل على نبالته ومروءته ، وأجدر بأن يحبه لدى الجمهور ويشير إعجابه . بل إن الحوادث يجب أن تصطنع اصطفاً لتهدد البطل الخاتمة الحسنة ، لجيش العرب يجب أن يقف على الحدود يهدد البلاد حتى تتاح لردريك فرصة التنكيل به ، وليطغى إعجاب (شيمين) وحباها على دوافع الأثر في نفسها ، وأخيراً لا بد لردريك أن يستولى على قلب حبيبته ويبنى بها ليحقق رغبة الجمهور ، ولتفوز الفضيلة دائماً بالسعادة .

ونجد عند راسين هذا المغزى الخلقى واضحا تسخر له حوادث المأساة فضغفاء الارادة وعباد الشهوات والآهواء يجب أن يصابوا بأوخم العواقب ، نرى ذلك في مأساته المشهورة (أندروماك) فييروس بن أخيل ملك اليونان الذى هزم طروادة وقتل هكتور وأسر أرملة أندروماك وابنها يقع في حب أسيرته ويتنكر لحبيبته هرميون ، وهرميون يستبد بها الحق على أندروماك منافستها وتستبد بها الغيرة فلا تصغى لصوت أوريسست الذى دلها حبها ، أما أندروماك: أرملة هكتور فلا تبادل بيروس المنتصر الحب ، وتظل وفية لذكرى زوجها ، ويطالب اليونان بقتل ابن هكتور ، ولكن بيروس يتصدى لحمايته لعل أمه أندروماك ترضى عنه وتحبه ، لقد أنساه الحب الواجب ، وتنكر لحبيبته الأولى وأعنته الشهوة عن صوت النذير حين هددته هرميون ، وحين حذرته أستاذة من غدرها ، لأنها حرصت أوريسست الذى يحبها جبا على أن يقتل بيروس فى المعبد وهو يعتقد قرانه على أندروماك ، وقد نفذ أمرها واتقى بيروس العاشق الذى تردد فى حبه ولم يرفع حق الوفاء لوطنه أو حبيبته مصيره الشنيع ، ولما سمعت هرميون بقتله - مع أنها هى المحرصة على ذلك - اتعرت ، ولما سمع أوريسست بانتحارها جن . إن المغزى الخلقى الذى أراده راسين هو أنه يجب أن يتمرد الإنسان على الآهواء

والنزوات، وأن يكون قوى الإرادة يقاوم شهوات النفس، ويخضع الحب لعزيمته؛
لأن ييروس البطل الذى خاض غمار الحروب واتصم على طرودة لم يستطع
الاتصار على نفسه ونداء قلبه وشهوة جسمه فيجب أن يقتل، وإن هرميون التى
هجرها حببها وتركها فى قصره ذليلة مهانة مزدحمة ولم تسمع لصوت الكرامة
يجب أن تنحدر، وإن أوريس الذى لم يفكر إلا فى امرأة لا تحبه ويرتكب
جريمة القتل وقتل الملك المنتصر فى المعبد المقدس يجب أن يحن. أما أندروماك
لشريعة الوفية التى توجت على عرش اليونان إذ عقد عليها ييروس قبل أن يقتل -
نهى المرأة الفاضلة التى يجب أن تجزى خير الجزاء .

أجل ! لقد كان هؤلاء الأساتذة العظام متمسكين ناصية البيان، قديرين فى قنم
خففوا من وطأة الدرس الاخلاقى، بيد أن هناك فى كل مسرحية ملهاة أو مأساة .
لقد غالى من أتى بعدهم فى القرن الثامن عشر فى رسالة الادب الاخلاقية غلواً
تديداً، لقد كان الأديب فى القرن السابع عشر أشبه شئ برجل الدين الذى
يكشف عن الحقائق العليا للإنسان وقلبه، أو بالعالم الذى يعرض فى هدوء
ما اكتشفه . ويعرض نتائج تحليلاته للقلب الإنسانى . بيد أن انتشار الثقافة بين
الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر جعلت الأدباء يحورون قنم بحيث يزيد فى
معلومات هذه الطبقة ويهديها إلى الطريق المستقيم^(١) .

واقدم كانت هذه المبالغة فى رسالة الادب الاخلاقية من الأسباب التى أدت
إلى قيام حركات تناهضها وتطالب باستقلال الادب كأصحاب مذهب الفن للفن .
ولست الآن بسبيل المفاضلة أو الموازنة بين المذهبين وبحسبى أن أقرر أن الادب
يجب أن يكون متعاً ونافعاً معاً بشرط ألا نبالغ فى نفعيته ونحملة أكثر مما يطيق،
لأن الغلو فى كل شئ غير مقبول ويخرجه عن طبيعته حتى الادب .

٨ — بقى من تقاليد المدرسة الانباعية فى المأساة المحافظة على أسلوب خاص

في الإنشاء فالمأساة لا بد أن تكون شعراً ، ولم يفكروا مطلقاً في أن يكتبوها نثرأ ، وهم في هذا يتشبهون بالاغريق أولاً في مآسيهم التي تركوها وفي القواعد التي قررها أرسطو في كتابه الشعر وتشريعه للمأساة ، ويتشبهون على الأكثر بشعراء الرومان في عصرهم الذهبي عصر الإمبراطور أغسطس . لقد ظن كل واحد من أدباء المدرسة الاتباعية نفسه خليفة فرجيل أو فيد ، وعلى الأخص خليفة هوراس ، واعتقدوا أن علاقتهم بالعالم ومئاته مركزهم في المجتمع يجعل وجه الشبه قريباً جداً . ولقد حاولوا أن يصوغوا شعرهم طبقاً لما قرره النقاد عن الشعر في عصر أغسطس . ولم يحاولوا التجديد بل رأوا أن القديما قد قرروا الأنواع والأسلوب والمجازات والاستعارات دفعة واحدة ولا سبيل إلى التجديد أو التغيير ، وكل ما فعله علماء النهضة Renaissance أنهم فسروا ما وجدوه^(١) .

إذا تحدثوا عن فكرة أو عاطفة عمدوا إلى الوضوح ، وتناولوا من الأفكار ما تستطيع جمهرة الناس فهمه بسرعة ، ولم يعمدوا إلى الإشارة والرموز ، أو الكلام الغامض . لقد كان شعرهم دقيقاً ، ومانيهم ظاهرة واضحة لا نتمثل تأويلاً ، وما تقرره هذه المعاني تقرره كاملاً غير منقوص . كان شعراً قوياً ، مباشراً يهدف إلى الغرض بدون التواء ، ليس فيه غموض مطلقاً ، وتشعر بأنه كوسيلة للتعبير شعر قاطع كالسيف ، مصقول للمخ ، براق ، يحدد التفاصيل^(٢) .

لقد بلغ من دقهم في اتباع القواعد المرسومة أن حددوا عدد الآيات التي تحتويها كل مسرحية فهي تتراوح بين خمسة عشر ألفاً وثمانية عشر ألفاً ، ولا تقل فصول المسرحية عن خمسة ، وحددوا لكل فصل ما يجب أن يشتمل عليه^(٣) .

Modern English Literature, by G. H. Mair and A. C. Ward. p. 90. (١)

(٢) المصدر السابق ٩٤ .

Van Tieghem 55 - 60

(٣)

ومن أهم مزايا أسلوب تلك المدرسة البساطة في التعبير ، واختيار الكلمات بدقة وحذر ووضعها في المكان المناسب ، وأحكام القافية في الشعر ، بحيث ينتهي عندها المعنى ، وينصحون بالتأني ، وإعادة النظر مرات في النتائج الأدبية حتى يأتي أدنى إلى الكمال ، لأنهم لا يؤمنون بالموهبة الطبيعية وحدها ويقول بوالو ناصحاً : « أعيّدوا النظر فيما تكتبون على ضوء الصناعة ، اصقلوه بلا انقطاع وأعيّدوا صفاله ، أضيفوا حيناً ، واحذفوا أحياناً ... لا بد أن يكون كل شيء في مكان لائق ، ^(١) ، كما أنهم يدعون إلى التركيز والإيجاز والوضوح ، وعدم الحشو بالتفصيلات المملة ، بل يرمون إلى التعبير عن الغرض بأقصر عبارة فيقول بوالو : « لاتحملوا أنفسكم عناء تفصيل غير مصيب فكل حشو أو تطويل تافه كرهه يلفظه في الحال كل عقل وافر ؛ إن من لا يعرف الإيجاز لأجهل الناس بالكتابة ، ^(٢) .

هذا وشعرهم موزون مقفى من وزن خاص ، وكل سطرين يشتركان في قافية واحدة تنتهي عندها الجملة ؛ وهذا قريب من الرجز العربي ، وهو يعطى الشعر نغماً وانسجاماً وقوة ، فليس كالشعر المرسل الذي أنشأ به شكسبير مسرحياته ، وإن كان يحد من حرية الشاعر وتصرفه .

ولعلنا بما قدمنا نكون قد أعطينا صورة واضحة عن المدرسة الانبعاية والمسرح الانبعاي وتقاليده ، ويمجد بنا قبل أن نختم الكلام عن المأساة الانبعاية أن نلخص بعض المسرحيات المشهورة ليتبين منها خصائص هذه المدرسة ، ولو كان المقام يتسع لسقناها كاملة حتى لا يذهب التلخيص بجملها وإظهار عجزاتها .

مأساة السيد Le Cid ^(٣) لكورني :

وقعت حوادث هذه المأساة في أشيلية أواخر القرن الحادى عشر في ساحة

(١) فن الشعر لبولو من ترجمة حسيب الطوى — التشيد الاول —
انظر الادب الفرنسى ص ٢٤ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٣٨ .
(٣) مقتبسة من رواية للكاتب الاسبانى دى كاسترو ١٥٧٦ — ١٦٣٠ =

من ساحات المدينة ، ثم في دار كنت جرماس ثم في قصر الملك . وأهم أشخاصها :
دون دياج أبوردريك ، وكنت جرماس أبوشيمين ، وردريك حبيب شيمين ،
وشيمين خطيبة ردريك . والدوق فرناند الأول ملك قشتالة ، والدون شانس
مناقص ردريك في حب شيمين ، ومريية ، وابنة الملك .

وموضوعها الصراع بين الحب والواجب . فقد كان من المقرر أن يتزوج
ردريك بشيمين ولكن حال دون إتمام الزواج لطمة الكونت والد شيمين
للدون دياج والد ردريك ، وانتقام ردريك لآبيه ، بقتله الكنت والد حبيبته ،
وأن لها أن ترضى به بعلا بعد أن أفقدها والدها الحبيب .

في الفصل الأول نرى دون دياج والد ردريك يأق ليخطب شيمين ابنة
الكنت جرماس لولده ، ويوافق والدها على الخطبة وتنتهي المرية سيدتها شيمين
بهذا النبأ السار ؛ لأن شيمين كانت وردريك في غرام عفيف ، وما أن سمعت
النبأ حتى طار قلبها فرحاً ، بيد أنها خشيت أن تحسدها الأقدار على نعمتها ،
وتخلف الأيام ظننها .

ثم يقع ما يورث هذا الأمل الغض ، حيث عين الملك الدون دياج والد
ردريك مرياً لولى عهده ، فما أن سمع الكنت جرماس والد شيمين بهذا حتى
استشاط غضباً ، لأنه كان يرى نفسه أولى بهذا المنصب وهو القائد المحنك الذي
لم يغلب في حرب قط ، وسليل الأماجد النبلاء ، فلما التقى بالدون دياج سخر
منه وتعالى عليه . وحط من شأنه ومن مواهبه ، وأنه ان يقدم لتليذه شيئاً
وأخذ يستشيريه حتى رد عليه رداً قاسياً : بأن الملك لم يختره لأنه ليس أهلاً لهذا
المنصب ، فلطمه الكنت لطمة عنيفة على خده ، فامتلش الحسام ليرد عن نفسه
العار ، بيد أن شيخوخته خاتته فمضى منهزماً كسيفاً مشيحاً بسخريه الكنت
وازدرائه ، وذهب إلى ولده ردريك يشكو له ، ويذكره بالشرف ويطالبه بالتأثر

= وروايته هي *Les Enfance du Cid* والسيد في رواية كورنى هو ردريك
وهو بطل الرواية .

ومحو العار ، اذهب وامتنحن شجاعتك إزاء متكبر جبار ، فالدم وحده هو الذى يحو هذه الإهانة بيد أقى لا أخدعك ولا أمنيك ، فأنا أندبك لقتال رجل يخشى جانبه .. ويحمل الهول والفرع أينما كان إلى جيش كامل ، وكم رأيت من كتيبة يددها بأسه .

وحين يعلم ردرىك أنه انندب لقتال والده حبيته شيمين يتردد قليلا فيلهب حماسه : (انتقم لى ، انتقم لنفسك ، لتسكن جديراً بأب مثلى) ويطول تردد ردرىك بين واجبه فى أخذ الثأر لأبيه ، ومحو العار الذى لحقه ولحق أسرته ، وبين حبه لشيمين ، وكيف يمكن أن نرضى عنه إذا قتل أباه ، وأخيراً يخرج من تلك المعركة النفسية بانتصار الواجب على الحب ، لأنه مدين لأبيه بكل شيء .

وفى الفصل الثانى يذهب ردرىك إلى السكنت ، ويناقشه فى الإهانة التى ألحقها به وبأبيه بتلك اللطمة الملعونة ، ويطلب مبارزته فى صلف وكبرياء ، فيقول السكنت فى عنجهية واعتداد بنفسه : أتقيس نفسك بى ؟ أتى لك هذا الصلف ، أنت الذى لم يسبق لك أن اتضيت سيقاً ؟ فيرد ردرىك : أجل ! إنى من هؤلاء الذين يريدون أن يدموا تجاربهم بضربه أستاذ حاذق . إن سواى يطير فزاده شعاعاً لما يحيط باسمك من ضجيج ، بيد أن بين جوانحى قلباً شجاعاً يزيدنى قوة وبأساً ومضاء ، وإذا كنت لم تغلب فما أنت بمستمتع عن الغلب .

وهنا يعجب السكنت بتلك الخلال الكريمة ، ويكبر فى الفتى اليافع هذا التناول الجريء ، إنه حقق أمله فيه حين قبله زوجاً لابنته ، ولكنه يرجوه أن يحقن دمه لأنه ليس كفؤاً لقتاله ، وهو القائد المحنك الذى انتصر فى كل معركة ، وأن قتل مثله لن يضى شيئاً من الفخر على السكنت ، لأنه قى غير مجرب لا خبرة له بحمل السلاح ، وأنه يدخره زوجاً لابنته ، ولكن هذا الكلام المعسول لا يزيد ردرىك إلا إلحاحاً فى طلب الثأر ، وإنجاز المباراة ؛ ويستثير السكنت بأنه يخشى أن يموت على يديه فيقول له هذا : هيا ! إنك تؤدى واجبك وإن ولدآ نطو له الحياة بعد أن يمتن شرف أبيه لرمي المروءة وضع .

ويعلم الملك الثبأ فيأسى لما أصاب الدون دياح أحد المقربين إليه ، والمشهور

بجلالة ماضيه ، وهاته أن يرفض الكنت الاعتذار للشيخ الجليل ، فاذا اتمس له أحد أفراد الحاشية العذر بأن الاعتذار ثقيل على نفسه وهو الفارس المخوار الكريم ، أبي الملك سماع تلك الحجة .

وبينا الملك وحاشيته في تلك المناقشة يصله الخبر بأن ردريك قد أصاب من الكنت مقتلا ، وتقد شيمين إلى الملك مطالبة بالقصاص والثأر ، ويدخل دون دياج ملتصبا من المك الرحمة والعضو عن ابنه الذي ثار لكرامته . (وهنا يضي كورتى على مقام المك بهذه المناسبة هالة من الآهة والإجلال ، ويظهر بأنه صاحب الحول والطول ، وأنه موئل العدالة والحكمة ورمز الذكاء والهيبة . وكان هذا من تقاليد المدرسة الانباعية ، ولا سيما بعد أن تولى لويس الرابع عشر شئون المك وركز السلطة كلها في يديه) .

تطالب شيمين بالعدالة وتقول : عاقب يا مولاي هذا الشاب الجريء على تطاوله ، اقد كسر أيها الملك عضادة صولجانك ، وهدم ركناً من أركانك ، لقد قتل أبي .

دون دياج : لقد ثار لأبيه .

شيمين : على الملك أن يحقن دماء رعاياه .

دون دياج : ما كان للانتقام العادل أن يجازى بالعقاب .

وتأخذ شيمين في وصف ما حل بأبيها ، ذلك الذي طالما ربح المعارك للملك وهزم أعداءه ، وتطالب الملك ألا يسمح بخرق النظام ؛ وألا يتعرض الإبطال الشجعان لضربات المتهورين من غير أن يحل بهم العقاب ، فان ذلك يخفف حماسة الدائنين على خدمته ، ويهون من أمرهم ؛ فتخف شجاعتهم ، وتفتر حذتهم في الدفاع عن ملكه . وتنادى الملك قائلة : « ضح به لا من أجل ، بل من أجلك ولصيانة تاجك ، ومن أجل رفعتك ، ومن أجل نفسك » .

فتبهرى اللون دياج يدافع بحماسة ؛ ويشيد بتاريخه المجيد ، وما كسبه للملك

في الماضي من أجداد . تم يدافع عن ابنه ، وأنه لولا وهن جسمه وضمف شيخوخته لقام هو بمبارزة الكنت . ولكنه استعار ذراع ولده الشاب ، وأنه هو وحده الذي يستحق الجزاء إذا رأى الملك أن غسل العار ومحو الإهانة مما يستوجب العقاب . ولكن على الملك أن يحتفظ بهذه الذراع الفتية التي لا تستطيع أن تفيد ويقول : « أرض بدى شمين ، أنا قانع بجزائي فلن أقاوم . سأموت راضياً إذا أموت شريفاً ، ولن أشكو قساوة الحكم » .

وفي الفصل الثالث يظهر دون سانش وهو فارس يحب شيمين وينافس رديك في هذا الحب بيد أنها لا تعطف عليه ولا تبادل ذلك العشق ، فيعرض عليها أن ينتقم لها ، ولكنها ترفض أن تنصفها غير عدالة الملك . ثم تحاول مرييتها ، وتسر إليها أنها لا تزال تحب رديك على الرغم من جريمته الشنعاء ، وتطول المحاورة بين شيمين وبين مرييتها في شأن رديك وأنها على الرغم من حبها عازمة على الانتقام منه فما كان لهذا الحب أن يقف في سبيل الواجب ، وهنا يفاجئها رديك ، ويعرض عليها رأسه ، وأنه مستعد أن يضحي في سبيل إرضائها بحياته . ويقدم إليها سيفه لتضربه ضربة تريحه من عذابه وتسترخ نفسها بها .

ويخبرها رديك بذلك الصراح النفسى العنيف الذى تعرض له حين هم بثأره ، ذلك الصراح بين حبه لها ، وواجبه حيال أبيه : « لقد خيل إلى وأنا موزع بين إسخطك والسكوت على الضيم أن كفة جمالك كادت ترجح ، ولم أضع في الكفة الأخرى أن المتهاون بالشرف غير جدير بك ، وأنه بالرغم من المكانة التي أتمتع بها في نفسك ، فإن من أحبني كريماً سيقولوني لثيماً ، وأن في الإصغاء لصوت حبك ، والانصياع لهتافه إنقاصاً لقدري لديك وزرارة بمنزلي عندك لقد جئت لأقدم لك دى ، بعد أن أدبت واجبي نحو أبي ، لقد فعلت ما وجب ، وهأنذا أفعل ما يجب » .

وترد عليه شيمين بأنها على الرغم من حنقها وسخطها عليه لا تستطيع أن تلومه على تحبسه الدنية ، وتقول : مهما تهج آلامى فلن أؤذيك أبداً ، بل سأبكي شقاوتى ، إنك لم تقم إلا بواجب الحر النبيل . بيد أنك هديتني كذلك إلى أن أزدى واجبي ، لقد تأرت لأبيك ووطدت دعائم مجدك ، وحرى بي أن أصرف

منى إلى مثل هذا الواجب ، على أن أكرّب نفسى فأدعم جاهى وأثأر لآبى ،
وا أسفاه ! على أن أفقدك بعد إذ فقدته ، إن هذا الجهد دين الشرف فى ذمة
الحب . . . ومها يحدثنى جنباً موصياً بك ، حذّباً عليك ، ففروقتى يجب أن
تكون تكملة مروءتك ، لقد كنت فى الإساءة إلى جدى رآبى ، فعلى أن أسعى
فى هلاكك لاكون أهلاً لك . .

ويطول الحوار بينهما ، وهى ترفض أن تقتله هكذا من غير مطاردة
وفى معركة يستسلم فيها ، وهو يلح عليها أن تقتله يديها ، ولكنها تأبى ذلك كل
الإياء ، وتطلب منه أن يخرج على عجل مستخفياً حتى لا يفضحها فيعلم الناس
أنها آوت فى بيتها قاتل أبيها ، فيودعها وداعاً حاراً ويخرج .

ثم ينقل الحوار بين رددريك ووالده ، فوالده يبنى على بلاته ، إنه جدير
ببنوته ويقول : ديا عماد شيخوختى ، ويا نبض سعادتى ، ألمس شعرى الأبيض
الذى أعدت إليه عزته ، وتقدم قبيل ذلك الخبر الذى محوت بشجاعتك ما أصابه
من إهانة . .

رددريك : إن شرف هذا يعود إليك ، ولم يكن يوسعى أن أفعل أقل من هذا ،
أنا الذى انحدرت من صلبك ، وغذيت ببناتيك . ولكن ائذن
ليأسى أن ينطلق فى حرية ، لقد حرمتنى ذراعى التى تأثرت بهالك
روحى بهذه الضربة المبيدة التى وجهتها إلى حى - لقد أعدت إليك
كل ما أنا مدين به لك .

دون ديباج : ارفع رأسك عالياً بشجرة نصرك ، لقد منحتك الحياة ، وأنت
رددت إلى الشرف ، أطرد من قواطك الباسل مظاهر الضعف ، ليس لنا
غير شرف واحد ، والنساء فى انديا كثير ، ما الحب إلا لذة ، أما
الشرف فواجب .

رددريك : أراك تدفعنى إلى العار بالنكول عن حبيبى . إن التفضيحة متشابهة ،
وهى تتبع على حد المحارب الجبان والماشق الخوان ، لا تمس وفاقى

بسوء أبدأ... إن في الموت النشأ أفسد لأهون العذاب بعد أن عجزت عن امتلاك شيمين وعن فراقها .

دون دياج : لم ين لك بعد أن تنشأ الموت ، إن أميرك وبلادك في حاجة إليك .
وها هو ذا جيش المغاربة يقف على الأبواب يوشك أن يدخل بلادنا ،
ولقد جاءني خمسةائة فارس حين سمعوا بالإهانة التي لحقت بي : يريدون
أن يثأروا لما أصابني ، ولكنك سبقتهم إلى هذا ، فقدم إلى سابي
الشرف ، وتقدم إلى الموت الذي تريد في ميدان الوغى ، واجمل
ملكك بدين بسلامته لموتك ، لا بل عد إلينا بكل جبينك النصر ،
فستمنحك شيمين حيثنذ عفوها ورضاها وحبا .

وفي الفصل الرابع يهزم رددريك العرب تحت أسوار أشيلية ، ويعود مظفراً ،
بعد أن أسر من أعدائه عدداً كبيراً ، وقد لقبوه بالسيد — وهى كلمة السيد
العربية محرفة — ويروح يقص على الملك أخبار المعركة ، ويزى الملك يريد
أن يبلو حب شيمين التي تنافى إليها تخبر اقتضار رددريك فيزعم الملك أن رددريك
قد هلك في نهاية المعركة بعد أن تحقق النصر لبلاده فيغنى عليها ، حتى إذا عادت
إلى زوجها واقفت على أن يتولى دون سانش مبارزة رددريك ليقتصر لها من مقتل
أبيها ، وقد وافق الملك على لهذا بشرط أن تكون زوجة الغالب .

وفي الفصل الخامس ترى رددريك يزده شيمين ويصرح لها بأنه لن يدافع
عن نفسه ، وأنه سيمكن خصمه من قتله ، فتتوسل إليه ألا يفعل لأنها ما تزال
تجبه ، ويأبى هو ألا يفعل ، فتقول له : دافع عن نفسك وأتقذني من دون
سانش ، وإذا خرجت مظفراً من المعركة كنت لك .

وبهذا يخرج من عندها قوى العزيمة ، ملوفاً بالأمل ، وتدور المعركة طبعاً
خارج المسرح ، ويظهر دون سانش فاذا رآته شيمين ظنت أن حبها قد قتل
فتملكها اليأس والخيبة ، ولكن الملك يطمئنها على حياته ويخبرها أنه اتصر على
خصمه واستبقاه حياً سليماً ، ويدعوها إلى العفو عنه ، لأنه سيعود مرة أخرى
لمحاربة العرب ، وسيعود متصراً ، وأنها تستطيع أن تزوجه متى كفكف الزمن
دموعها وضمد جراح قلبها الحزين على أبيها .

وفي الرواية شخصيتان ثانويتان هما ابنة الملك والمرية ، أما ابنة الملك فقد أحببت رددريك ، ولكنها وجدت الفارق بينهما في المنزلة كبيراً فنلبت العقل على العاطفة ، وإن بقيت تتبع أخباره ، وتحطف عليه . أما المربية فأنها كانت هناك لتبشها سيدتها مكنون قوادها ، وتجيّب بلا أو نعم .

ولمّاك رأيت من هذا الملخص خصائص المأساة الاتباعية ، فالشرف مقدم على الحب ، والاستسلام للحب عنوان الضعف والخور ، والبطل يجب أن تهباً له الظروف ليتصر دائماً ولو كان غير مجرب ، ينتصر على الكنت جرّماس القائد الشجاع ، وينتصر على جيش العرب الأقوياء ، وينتصر على دون سانش ، وينتصر على قلب شيمين التائرة الحزينة .

ورأيت كذلك هذا الحوار الطويل بين الأب وابنه حين أخذ يحرضه على الثأر ، وبين شيمين ومرييتها ، وبين رددريك وشيمين ، ورأيت خصائص كورني رجل القانون في مرافعاته الطويلة : مرافعة دون دياج في دفاعه عن نفسه وعن ابنة ومرافعة شيمين أمام الملك في مطالبتها بعدالة القصاص ، ورأيت كذلك هذا التحليل النفسى العميق لمواقف رددريك وتردده بين الواجب والحب ، وعواقب شيمين ونوزح قلبها بين الواجب والحب ، وعاطفة دون دياج نحو ابنة .

ثم رأيت كيف يشيد كورني على لسان أبطاله بالخلال النبيلة ، فالكونت يبنى على سجايا رددريك ويمجد فيه العزيمة والبأس والشجاعة على الرغم من أنه يفضي منازلته والثأر لأبيه ، ويقول على لسان رددريك وهو يلح على شيمين أن تقتله « بأن من أحبني كريماً سيقترقني لثيماً ، وأن الإصغاء إلى حبك والاستماع إلى هتاف قلبي سيخفض قدرى عندك ومنزلى لديك » .

وهذا هو الدرس الأخلاقى الذى رى إليه كورني ، كان يرى إلى تمجيد البطولة والخلال الحميدة ، وأزدراء الضعف والخوف والتردد . ولمّاك رأيت أن اللون المحلى والتقاليد والعادات والبيئة لا أثر لها في المأساة ، وأنهما لم تمن كورني قليلاً أو كثيراً ، وإنما ركز مسرحيته في تحليل المواقف : عزيمة الحب ، نخوة الشرف ،

بر الآباء ، وفاء الأبناء ، واحترام الملوك ، والدفاع عن الأوطان . لقد كانت
المأساة دراسة لمشكلة نفسية في إطار قصة عليها مسحة من التاريخ وليست تاريخاً
في الواقع ، تتضارب فيها المصالح والعواطف والآراء ، وتتخرج المواقف ويكشف
الجنو . لقد قوى كورنى العنصر الإنساني في مأساته وحذف الفضول .

ولعلك لاحظت أن بعض المناظر العنيفة لم تمثل على المسرح كقتال الكنت
لردريك ، وقتال ردريك ودون سافش ومحاربة ردريك للغاربة . كما أنك
لاحظت قلة أشخاص الرواية .

ولقد وضعت مسرحية (السيد) قوانين المدرسة الاتباعية في صور عملية ،
ومع هذا فقد كان لكورنى شخصيته المستقلة في رواية السيد وفي غيرها ، وخرج
مراراً على قوانين تلك المدرسة وضاق بها ذرعاً . فهو يميز لطمة الكنت جرماش
للدون دياج على المسرح ، ويأتى ببعض الشخصيات الثانوية التي لا تؤثر في العمل ،
حب الأميرة ابنة الملك لردريك لا يقدم في سير العمل ولا يزيد في تعقيد فكرة
المأساة ولا في توضيح مواقفها .

لقد حتمت النظريات أن يكون للمأساة مغزى أخلاقي ، أما كورنى فرأى
وحده أن الغرض من المسرحية هو اللذة والسرور . ورأت النظريات أن البطل
يجب ألا يكون نجراً آثماً ، وترى كورنى في مسرحية أخرى يدافع عن كليوباترة
ويرى أن الإرادة السيئة ذاتها تخدم المأساة ، ويعارض كورنى نظرية الموافقة
التاريخية ، ويرى أن الحقائق ولو لم توافق التاريخ ملائمة للمأساة ما دامت في
حدود الممكن ، ويرى أنها قادرة على إثارة عواطف النظارة بقوة . وتحمى النظريات
التزام قانون الوحدات للثلاث ، ويوافق كورنى على ذلك ولكنه يرى في التزامها
تبسيطاً شديداً على حوادث الرواية . وأنحى باللائمة على واضعي هذا القانون ولم
يلتزمه في رواية السيد كما رأينا . فان حوادثها تتعدى حدود الزمان والمكان —
وتسمح النظريات بأن يحتل الحب مكاناً مرموقاً على المسرح ، ويرى كورنى أن
الحب عاطفة مثقلة بالضعف ، وأنه لا يصلح أن يكون العاطفة المسيطرة في مأساة
تزخر بالبطولة . ويطلب أرسطو أن يكون البطل مزيجاً من الضعف والقوة

والفضيلة والخطأ ، ولكن كورنى يأتى أن يكون بطل المأساة وسطاً بين الفضيلة والريضة ، فاما فاضل جداً أو سيء جداً . ووحدة النظم لدى النظريين . قانون صارم ، وقد سمح كورنى بأن يخلط فى بعض مسرحياته بين الجسد والهزل ، والحزن والفكاهة .

ومن هنا نرى أصالة الفن لدى كورنى وقوة شخصيته ، ومع العلم أن قواعد تلك المدرسة لم تستقر نهائياً ، وتأخذ صيغاتها المعروفة إلا بعد كورنى على يد راسين ومن أتى بعده (١) .

أثر المدرسة الاتباعية :

(١) وكما كنت أود فى هذا المقام أن ألخص إحدى مآسى (راسين) حتى تكون أمامنا صورة واضحة جلية عن المآسى الاتباعية ، ولكن طبيعة هذا الكتاب لا تحتمل الإطالة ، وحسبى تلك الإشارة العابرة . التى لخصت فيها رواية (أندروماك) وما سأتى عن (برنيس) ومأساة (فيدو) ..

وإذا كانت طبيعة (كورنى) وعبقريته قد حالتا بينه وبين الموضوع المطلق لتقاليد المدرسة الاتباعية وقوانينها فى المأساة ، فإن راسين هو بمثل هذه المدرسة بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . فعلى يديه استقرت قواعدها ، وهى تدين لمآسيه أكثر مما يدين لتعاليم (بوالو) لأن الأدباء والقراء والنظارة رأوها مطبقة بدقة عجيبة : فى بساطتها من حيث الموضوع والشخصيات ، وخلوها من الحوادث الكثيرة واللون المحلى ، واهتمامها بالفكرة وتحليل الأهواء ، حتى لقد أجمع النقد على أن راسين قد بلغ حد الكمال فى نتاج المدرسة الاتباعية . ولقد حاول كثير من المعجبين به تقليده فجاء نتاجهم وسطاً لا هو بالملك ولا هو بالدون ، كما أن هؤلاء الذين أرادوا منافسته عمدوا بحديثين ، وكان تجديدهم خجولاً ، بل لم يجرؤ أحد فى الواقع أن يمس أصول المأساة . وكلها كانت

محاولات لتعديلات طفيفة في الجزئيات ، تنصل بالتحليل أكثر عما تنصل بالقلب .
ولعل مأساة (برنيس) خير مثل على طريقة راسين في التحليل والتمق وخلوها
من الحوادث المثيرة ، والتزامها لقانون الوحدات الثلاث .

إنها مأساة غاية في البساطة ليس فيها حبكة ، تصور حب (تيتوس)
إمبراطور روما لبرنيس ملكة فلسطين ، التي تبادلته الحب : ولكن تحول
تقاليد روما دون زواجهما ، إذ لم تكن تسمح بأن يتزوج أباطرة روما ملكات
أجنبيات .

لقد نعمت (برنيس) بحب (تيتوس) خمسة أعوام حيث كانت تقيم في
قصره وتترقب اليوم الذي يتزوج فيه هذا الحب بالزواج ولم يكن أى منهما يطبق
البعد عن صاحبه .

وما أن فرغ (تيتوس) من إقامة الحداد على أبيه حتى طمحت الألسنة في
القصر بأن زواجهما قد اقترب أوانه . وأن الإمبراطور قد دلّه الحب ، وأنه
على وشك أن يضرب بتقاليد روما عرض الحائط ، ويعقد على ملكته ، ولم تكن
(برنيس) بجاهلة تلك القوانين والتقاليد ، ولكنها كانت على ثقة عظيمة من حب
(تيتوس) وأن باستطاعته أن ينقذ حبه وينقذها على الرغم من روما .

بيد أن تيتوس يفكر في هذا الحب ، ويوازن بينه وبين واجباته حيال
روما ، وكيف تعيش معه ملكة لا يحبها الشعب ، وكيف يخرج على تقاليد
أسلافه من الأباطرة الذين ضربوا أرواح الأمثلة في التضحيات بالرجبات
والذاتة .

إنه لا يجهل ماسيمايه من ألم محض موجه يعتصر فؤاده صغراً انفراق ملكته
المحوبة ، ولكنه بسني يوعده لموطنه ويعيد برنيس لوطنها .

وقد أشفق على نفسه وعلى حيييته من موقف الوداع ولم يجد في نفسه الجرأة
ليخبرها بعدوله عن البناء بها ، وكلف صديقهما (أنقيو كوس) ملك مسوزيا بحمل

النبا إليها واصطحابها إلى بلادها ، وكان هذا متينا بها ، ولكنه كتم حبه لما رأى غرامها لتيتوس ولم يبح به لها إلا قبل هنيئة مودعا لها . وقد سرها الخبر بيد أنها قابلته باستنكار وأرادت أن نسمعه من الامبراطور نفسه ، اعتقاداً منها أن اللقاء سيهضى على البقية الباقية من تردده في زواجها ، أو أن أنتيو كوس يخترع ذلك لفرط حبه لها ، ولكن وأسفاه ! إن الإمبراطور قد أثر الواجب على الحب ، فأكدت له أنها لا شك قاتلة نفسها في سبيله ، وأكد لها أنه على الحب مقيم ، وأنها إن ماتت فسيلحق بها ويرد الخوف طوعية واختياراً ليجتمع بها في العالم الآخر ، وتناشدها الحب والواجب أن تحفظ حياتها ليمكن من خدمة وطنه الذى يترقبه ويؤمل فيه ، ولشئ أنه لن يحب سواها مدى الحياة ، ثم يعهد إلى صديقه (أنتيو كوس) فى أن يتولى رعايتها ويشهد جلال حبهما . فيصارحه أنتيو كوس بأنه كان منافساً له فى حبه ولكنه كتم هذا الحب وواراه فى أعماق قلبه . رعاية لواجب الصداقة ، ولأن برنيس لم تكن تفسكر إلا فى حببها تيتوس . وأنه قد عزم على أن يقتل نفسه ليخلصها من حب يائس .

وأخيراً يأتى الحل من لندن (برنيس) فتعهد لتيتوس أن تبقى على حياتها وأن ترحل لتوها ، على أن يحافظ على حياته ، وتناشد (أنتيو كوس) الصداقة ألا يفاتها بعد اليوم بقصة حبه .

ولعلك تلاحظ خلو هذه المأساة من الحوادث والمفاجآت والحركة ، وإنما هو تحليل لما يطرع فى النفوس من أهواء ورغبات ، حوار طويل ومناجاة أطول ، لأنها تمثل الصراخ العنيف فى نفس تيتوس بين حبه وواجبه وفى نفس أنتيو كوس وكيف يحييه الرجاء ويقتله اليأس ، وفى نفس برنيس بين حبها وكرامتها المهانة ، وكيف تنازعها الأهواء المختلفة من رجاء إلى يأس ، ومن فرح عارم إلى ألم محض .

ولعلك تلاحظ تقيدها بوحدة الزمان والمكان وخلوها من الحبكة ، وبساطتها فهى تمثل فى حجرة من حجرات القصر ! وتمثل من الحوادث خواتيمها . لأنها تحكى غاتمة حب لا قصة حب .

ومع ذلك فقد أعجب بها الجمهور لبساطتها وقوة شعرها .

أما مسرحية (فيدر) لراسين فموضوعها يوناني ، وقد سبق أن عالج (يورويديس) الموضوع نفسه ، ولم يغير راسين في الشخصيات ولا في العقدة ، وقد يكون أضاف بعض شخصيات ، ولكن الموضوع في أساسه واحد .

إنها تدور حول حب (فيدر) زوجة تسيوس أحد ملوك اليونان لابن زوجها من زوجته الأولى ، وكانت أجنبية غير يرثانية ، وهذا الابن هو (هيبوليت) ، وقد أخذت تقاوم هذا الحب غير المشروع ، واضطهدت هذا الابن وسامته العذاب .

وفي بداية المسرحية نرى في الفصل الأول هيبوليت يعزم الرحيل باحثاً عن أبيه تسيوس الذي طال غيابه ، وتطول المناقشة والحوار بينه وبين (تيرامنيوس) الذي حاول أن يثنيه عن عزمه ، ومن سياق الحوار نفهم شخصية هيبوليت ، وهو أنه كان متأياً على الحب ، ولكنه أخيراً وقع في حب (أريسي) بنت عمه التي قتل أبوه لإختوتها ووضع نفسه وصياً عليها ، حاداً من حريتها ، مبغضاً لها . وإذا كان هيبوليت قد عزم على الرحلة فانما أراد في الواقع أن يهرب ، من هذا الحب الذي كاد يذله ، ولكن قبل أن يرحل تأتيه خادم (فيدر) وتقبضه أن مولاتها تحتضر ، يد أنه يأبى أن يراها وجهاً بفضاً لديها ، يخبرها بعزمه على الرحلة بحثاً عن أبيه .

ثم يدور الحوار بين فيدر وبين خادماتها (أونون) إذ تريد فيدر أن تنهى حياتها ، وتحاول الخادم أن تثبت فيها روح الأمل . ولكن فيدر تعترف لها بحبها الآثم لابن زوجها تقول : « كمت أتجنبه أينما سرت ، كانت عيناي تمشلانه في ملاح أبيه ، وانهى بي الأمر أن ثرت على نفسي ، وعمدت إلى التكنيل به ، وإنما تصنعت ظلم زوج الأب لأهرب من هذا العدو الذي شغفتني حباً ، فاستعجلت نفسي ، وانهزعت من ذراعي أبيه ، فسكنت نفسي ، وارتحت يا أونون ، وسارت أيامي منذ تغيبه في مجراها البريء ، خضعت لزوجي وكمت ألمي ، وجعلت أعنى بشمرات زوجي البغيض (أي أولاده منها) .

يا الحذر الباطل ، ويا للقدر الظالم ، فقد رأيت ثأية العدو الذى أبعده إذ
قادنى زوجى نفسه إلى (تبريرين)^(١) ، فما أسرع ما نكأ ذلك جرحى العميق . . .
وكنيت أريد أن أحافظ حتى الموت على شرفى وأترك طلى الخفاء حباً جد أثم ،
بيد أنى لم أقو على تحمل عبراتك وعراكتك فكاشفتك بكل شيء ؟ وما أنا على ذلك
بنادمة ، على شرط أن توقرى نذور الموت الذى يدنو منى ، فلا تثقل على بعلامك
الظالم ، ولا تستمر معونتك الباطلة فى التشبث ببقية أنفاسى لن تليث أن تضيع .

وبينا هما فى هذا الحوار إذ يأتى من ينبىء فيسدر أن زوجها قد مات
وانقسمت أثينا على نفسها ، فبعض أهلها اختار ابن فيدر ، وبعضهم اختار هيبوليت
ابن الأجنبية ضارباً بالقوانين عرض الحائط ، وبعضهم اختار (آريسى) بنت
أخى تيسرس الملك الراحل .

وهنا يتغير الموقف وتجهد (أونون) أن تمحض فيدر على أن تشبث
بالحياة إكراماً لولمها ، ولاسيا وقد صار غرامها أمراً عادياً بعد أن مات زوجها .
أما إذا ماتت فسيصير ابنها عبداً ولن يكون ملكاً .

وفى الفصل الثانى نرى فى المنظر الأول (آريسى) مع وصيفتها إنسيان وقد
دعاها هيبوليت لمقابلته ، وهما يتناقشان فيما عسى أن يكون البافع لهذه المقابلة :
وتكشف آريسى عن خبيثة نفسها وأنها تحب هيبوليت ، لكن تخشى أن يكون
فؤاده منطوياً على بغضائها كما كان فؤاد أبيه . إنها تحبه وستحاول أن تقتحم فؤاده
غفوة بذلك : « أما أن أعطيت قلباً صعباً أياً ، وأن أقيد بالأغلال أسيراً لم يألّف
القيد فذاك هو الذى أريده ، وهو الذى يرغبنى . ولكن يا عزيزى (إنسيان)
ما كان أكبر غفلى ، وا أسفاه ! فأنى لن أقابل إلا بكثير من الإباء ، لا يبعد أن
تربنى فى خزانة من عذابى ، منتحبة شاكية هذا الغرور الذى أعجب به اليوم :
ترى أيمكن لهيبوليت أن يحب ؟

(١) حيث كان ابن زوجها .

ثم يأتي هيبوليت ويخبرها بموت أبيه وأنه يبطل الأوامر التي فرضت عليها والتي كان آسفاً لشدها ، وأنها اليوم حرة لأوصاية عليها وأن أثينا لا تزال مترددة فيمن تختاره ملكا ، وأنه مستعد أن يعاونهافي اعتلاء العرش ، لأنه لا أمل له فيه فهو ابن أجنبية ينفر أهل أثينا من حكمه ويقول لها : « إن أثينا تناديك الآن من وراء أسوارها ، أما ابن فيدر فينتني هو وأمه إلى جوق كريت وأريافها وأنه راحل ليجمع حولها الأصوات .

وحين تربه دهشتها لما أبداه من حلف وحسد عليها ، لا يملك عواطفه فصارحها بحبه في حديث طويل .

تقاكما (فيدر) حين يلغها أن هيبوليت على وشك الرحيل ، وتوهمه أنها آتية إليه ليأخذ بيد ابنتها بعد وفاة أبيه « لم يبق لاني أب : ولن يكون بعيداً ذلك اليوم الذي سيفقدني فيه ، من الآن بات يتهدد طفولته آلاف عدو ، ويهدك وحدك . أمر الدفاع عنه ، وترجوه أن ينسى إسمائتها له .

وحين يقول لها أن الأخبار لم تتأكد بموت والده ، وأنه ذاهب للبحث عنه تظهر له أنها يائسة من عودته ، بل إنها غير راغبة في هذه العودة ، ثم تصرح له بحبها له وتقول في جراءة : « لا يقومون في وجهك أني حين أحبك أجبر على وأستحسنه ... إلى لا مقيت نفسي بعد أن جعلتني السماء هدفاً تعيساً لبقعتها أضاعف ما تمقتني أنت ... أردت أن أظهر لعينيك كريمة جافية الطباع ، كنت أنشد كرمك لأحسن مقاومتك ، ماذا أجدت على هذه الجهود الباطلة ؟ لقد ازددت كرهاً من حيث لم آلك حباً ، بل إن آلامك كانت تضني عليك جمالا جديداً ، ذويت وجف عودي على جمر الهوى ودموعه .

أيها النجل الجدير ببطل ، نبلك أروح العالم من امرأة شعاء تنيطك ، أرملة تشيوس تبرز على حب هيبوليت اصدقني ، لا ينبغي لهذه المسيخة الكريمة . أن تفلت من يدك ، هذا قلبي فلتسد نحوه ضربتك .

وإذا كنت نخشى أن تلوث يدك بدم جد خسيس ، ألا فلتعرف سيفك بدلا من ذراعك أعطينيه ، (وتمدها إلى السيف) .

ولما حاول تيرامين بعد أن ذهب فيدر أن يعرف ما حدث بينها وبين هيبوليت ، ولماذا يراه بغير سيف . ثم هيبوليت بافشاء سر فيدر ولكنه تراجع قائلاً : « أيتها الآلهة العظام . ألا فليغيب هذا السر المقيت في يم النسيان » .

ثم أخبر تيرامين أن أهل أثينا انتخبوا أخاه (ابن فيدر) ملكا بدل والده ، ومع ذلك فتمة إشاعة بأن والده لا يزال حياً .

وفي مستهل الفصل الثالث نرى فيدر وخادمتها أوتون في حوار حول مهام الدولة ، ومهام الحب ، فقيدر ترى أنها لا تستطيع أن تدير دقة الحكم نيابة عن ولدها في حين عجز عقلها عن السيطرة على عواطفها ، وكشفت عندها بحبها له ، ثم تتساءل : يا ترى ماذا كان وقع حديثها في قلبه ، ذلك القلب المستعصى على الحب . ولقد سرها — وإن لم يستجب لمعاطفتها — أن قلبه لا يزال غفلاً لم تحتله امرأة . وأخذت تحرض أونون أن تذهب إليه وتلوح له بالتاج فهي مستعدة أن تتنازل عن السلطان ، له وتقول لها : « إني أضع قيد تصرفه الولد وأمه ، ومهما دار الأمر فحاولي كل السبل لتلين عريكته ، ستحظى كلما تاتي بتوفيق أكبر . ألقى ، اذرفي الدمع ، نوحى ، إرثي بين يديه لفيدر التي تجود بأنفاسها ، لا تخرجي قط من اتخاذ صوت ضارع متوسل . سأقر كل ما تفعلين » .

وبعد ذلك يتبين أن تيسوس قد عاد حياً ، ويسقط في يد فيدر بعد أن باحت بحبها الآثم لابنه هيبوليت ، وتذكرها أونون . وتزين لها أن تتهم هيبوليت بأنه هو الذى تجرأ على حبها وحاول انتهاك حرمتها حتى لا يلحق العار أولادها .

ولكن فيدر ترتاع من هذه التهمة « أنا ! هل أجسر على ظلم البرى وموتى . » صفحته ٩٤ .

وتنطوع أونون لإخبار تيسوس معتقدة أنه مهما اشتط في غضبه فلن يتجاوز

نفى ولده بعيداً عنه ، فالأب يأسى بدين يجازى لا يخرج عن أبوته ، على أنه إذا وجب إهراق الدم البريء ، فأى شيء تنحل عن بذله لقاء شرفك المهدد؟»

ثم يأتى تيسوس ويجتمع هو وفيدر وهيبوليت وتيرامين ، وتستقبله فيدر حين هم بضمها إليه بقولها : «قف يا تيسوس لاتدنس جميل الأفراح ، أصبحت غير أهل لرقيق عاطفتك ، لقد أسىء إليك ، لم يرع القدر الحسود حرمة زوجك فى غيابك ، لست جديرة بأن أحظى باعجابك ولا بقربك .»

ويدهش تيسوس من هذا الاستقبال ، ويستفسر من ولده عما اتبناها ، ويقول له هيبوليت : «لأنها وحدها تستطيع كشف اللثام عن هذا السر ، ويطلب من أبيه أن يأذن له بالرجل والبعد عن مكان تعيش فيه هذه الزوجة ، ويتعجب تيسوس : زوجته لاتود أن يلبسها وابنه يود أن يفارقه .

وفى الفصل الرابع تدس أنون خادم (فيدر) لهيبوليت وتدعى أنه حاول خيائته فى زوجته ، فيشتد غضبه وحنقه على هذا الولد العاق ثم يجتمع تيسوس وهيبوليت . ويكون موقف عاصف من قبل الأب ويحاول هيبوليت الدفاع عن نفسه دون أن يكشف فيدر ، حتى لايسىء إلى والده بالكشف عن خيائته زوجته ، ويطلعنه فى كرامته ، وتلقى إهانات والده بصبر بالغ ، مدافعا عن نفسه بأنه هو الذى عرف بتأبيه على الحب « بهذا عرف هيبوليت فى بلاد اليونان ، لقد دفعت الفضيلة إلى التماساة . وعرف الناس صرامتى التى لاتنتهى د ليس النهار بأظهر من سريرتى ، ومع ذلك يدعون أن هيبوليت قد تيمه هوى داصر ، ويحكم عليه والده بالنفى .

وترتاح (فيدر) وتهب لنجدته وكانت تخشى حين سمعت صوت زوجها أن الغضب اجتاحتها فقتل ولده ، ولما أخبرها بأنه اكتفى بنفيه وأن نبتون وعده بهلاكه زاد ارتياحها ، وتعجب تيسوس لخوفها وهو الذى يظن أنها مستفرح بهلاك من استباح حرمتها وتهجم على حقوق والده . ولم يدع لها زوجها فرصة للكلام ، مع أنها كانت على وشك أن تعترف له بالحقيقة .

ثم تناجى نفسها ، وتتجيب من أن هيبوليت قلباً أحب آريسي دونها فأخذت .. الغيرة تنهش قلبها ، ونقول لها أونون :

— ماذا يجدى عليهما هذا الحب الباطل ؟ لن يتقابلا بعد اليوم .

. فيدر : سيتجبان إلى الأبد ، لإنهما لا يعيان بعاشقة حقاء .

ولن يحول النقي بين المحبين . وإنما سيقطعون ألف عهد للوصال المسكين .
أنى أينون لا أطيق سعادة تينى . ألا فلترحمى غيرتى وغيطى .

يجب أن تزول آريسي . . يجب أن أوقف حقد زوجى على دمها البغيض .
ينبغي ألا يقتصر على عقوبات خفيفة ، فإن لثمها يفوق لثم إخوتها . . أريد أن
أستنبه وأنا فى حيا غيرتى . ولكن ماذا أراى فاعلة ؟ فى أى مضلة يتيه عقلى ؛
أنا غيرى ا وتسبوس هو الذى استنجد به ، زوجى حى وأنا لا أزال أنلظى ا
لأجل من ؟ من القلب الذى أطمح بىصرى إليه ؟ كل كلمة يتصب لهُولها شعر
رأسى . خطاياى قد طفح كيلها ، إننى أزخم بالفجور والخذاع . يدائى القاتلتان
تستهجلان الثأرى ، وتترقان إلى الانغماس فى الدم البرى . يالى من شقية ا ا .

وفى الفصل الخامس نرى هيبوليت . ذاهباً لوداع آريسي ، وتستنكر منه
جنته الذى يطوح به إلى النقي ، غير عاقبة بحبها وبقلبها . ولكنه يغريها بالهرب
معه . ، فترتاح أن تذهب معه وهى ليست له زوجا ؟ إن ذلك غل بالشرف .

ثم يفاجئهما الملك فيهرب هيبوليت . وتقف آريسي ويقف منها على حب
هيبوليت لما ، وتحاول أن تكشف له عن الحقيقة المؤلة تليجا : ثم يأتية الخبر
بأن أونون قتلت نفسها ، وأن الملكة تريد أن تموت كذلك ، وهنا يكشف له
وجه الحقيقة ، ويضرع إلى الآلهة أن تبقى على ولده الذى ظله ، ولكن قد
فات الأوان ، فقد جاءه مصرع ابنه ، وأخذ تيرامين يصف كيف صرع ،
ويصرخ تسبوس :

بنى : ١١ يا أملا عزيزاً أضعته ، أيتها الآلهة الجفافة الذين ، بالنعوا في
الاستجابة في أية حشرة قاتلة أعدتها لي الأيام .

ويصف له تيرامين مجيء آريسي باحثة عن هيبوليت نريد أن تلحق به
وتتزوجه فتراه جثة هامدة فينمى عليها إغماء الموت . وكانت لابنه وصية أراد
تيرامين أن ينقلها إلى والده ، ولكنه لم يجد فيدر قادمة فصمت .

وهنا نجد تسيوس يقول لها : « حسنا . لقد انتصرت ، وقضى ولى نجه .
لكنم يخفى حقا ذلك الارتباب القاسى حين أراه بريثا في أعماق قلبي . لكنه
يا سيدنى قد مات . فإليك ضجيتك . استمتعي بمهلكه على هدى كنت أم على
ضلال . » ويبكى على ولده بكاء مرأ .

فيدر : « لا يا تسيوس . يجب أن أضع حداً للصمت الجائر ، يجب أن نرد
على ابنك براءته ، فانه أبداً لم يكن آثماً . »

ثم أفضت إليه بإثماً ، بأنها هي التي نظرت إليه نظرة فاجرة داعرة . وأن
السماء قد وضعت في صدرها غراماً مشتموماً .

وكانت قبل مجيئها إليه قد تناولت سماً ، وما كادت تفرغ من حديثها حتى
فاضت روحها ولفظت أنفاسها .

هذه هي مأساة فيدر ، كما كتبها راسين . وقد عالج فيها ثلاث عواطف أو
أكثر : عاطفة فيدر ، في خبها الآثم لابن زوجها ، وكيف كانت تتسارع في
فؤادها الكراهية والحب حتى انتصر الحب .

وكيف حاولت أن تضحي بحييها لتنفذ شرفها فاتهمت بما هو منه براء ،
ولما علت أن قلبه قد لان لحب سواها نهشتها الغيرة وأرادت أن تقضى على غريمتها
حتى بعد أن عرفت ببنى هيبوليت .

وعاطفة البهوة ممثلة في هيبوليت ذى القلب الذى أبى على الحب ، وإن كان قد
خضع أخيراً لآريسي ، الذى كان مفروضاً أن يكرهها ، ولكن الحب لا يعرف

الحدود ولا السدود . هذا القلب الذى أحب آريسى ، وعلم بالمسكيدة التى دبرتها فيدر له بعد أن كاشفته بحبها ، واتهمته لدى والده بالإثم — أبت عليه بنوته أن يطعن والده فى كرامته ، ويسىء إليه فى شيخوخته ، وضحى بنفسه وبجبه فى سبيل والده .

وعاطفة الأبوة والزوج ممثلة فى تسيوس الذى جرفه الغضب أول الأمر حين نعى إليه خبر خطيئة ابنه واكتفى بنفيه ، ثم مالبت أن تدم ولكن بعد فوات الأوان . وكيف فاضت شئونه وشجونه أسى ولوعة على فائدة كبده دون أن يتثبت من خطيئته .

وازداد أسى بعد أن اعترفت (فيدر) بذنبها بعد أن هلك هيوليت وجع فى ولده كما جع فى زوجه وإن اختلفت الفجيعتان ،

إنها مأساة مروعة ، حوادثها قليلة ، وأشخاصها قليلون ، وتعالج موضوعاً سبق أن عالجه يورويديس ، ولكن التقادقروا أن راسين قد بلغ القمة فى « فيدر » من حيث الغوص إلى أغوار النفس الإنسانية ، وتصوير الشخصيات .

ونرى فى هذه المسرحية تقاليد المدرسة الكلاسيكية فى أتم قالب لها من حيث وضوح الشخصيات ، وطول الحوار ، وتقليب الأمور على شتى وجوها ، والتحليل العميق للنفس البشرية ، والتقيد بوحدة الزمان والمكان والعقدة ،

وكان فولتير (١) فى القرن الثامن عشر حامل لواء النقد ، وزعيم أصحاب المبادئ الأدبية وكان إعجابه براسين إعجاباً كاملاً لا يحيد فيقول : ربما كانت « أثالى Athalie » وهى إحدى مآسى راسين المقتبسة من التوراة - أحسن ما أبدعه

(١) ولد فولتير بباريس فى سنة ١٦٩٤ ، وتوفى بها فى ٣٠ مايو سنة ١٧٧٨ وكان صاحب إنتاج ضخم فى كل فنون الأدب ، كما كان من أصحاب العقول العملية حيث اشتغل بالتجارة والصناعة فصار من أصحاب الثراء ، وكان من دعاة التحرر وبفضل تعاليمه قامت الثورة الفرنسية .

العقل الإنساني ، (١) ويقول : (راسين هو أقرب شعرائنا إلى الكمال) (٢) لا بل يقول أكثر من هذا : « تفوق راسين كثيراً على الأغريق ، وعلى كورنى فى تفهم الأهواء ، وبلغ من حلاوة الشعر وجمال اللفظ غاية الغايات » ، (٣) .

ومعنى ثنائه على راسين أنه لا يزال يتطلب من المأساة أن تتخاطب القلب قبل كل شيء ، وأن عاطفة الحب لا تزال هى المسيطرة على المأساة ، وأن يصور الأديب الموقف الحزين لأم فقدت ولدها مثلاً ، وغير ذلك من العواطف الطبيعية بل يعنى أنه لا يزال مؤيداً لقانون الوحدات الثلاث لا تبعاً للتقاليد فحسب ، ولكن لأنها فى رأيه أدنى إلى الطبيعة ، فوحدة العمل تجعل الاهتمام مستمراً . ووحدة المسكان لأن العمل الواحد لا يمكن أن يجرى فى عدة أمكنة ، وأما وحدة الزمان فلاه يستحيل على الشاعر مادياً أن يضع أمام أعين النظارة ما يجرى فى خلال خمسة عشر يوماً تفصل بين قترتين من العمل مثلاً ، ويرى أن العمل يجب ألا يتجاوز ثلاث ساعات ، ولكن هذه الساعات الثلاث لا يمكن أن نصلح على أنها أربع وعشرون ساعة ، والوحدات تؤكد البساطة التى تمتاز بها المأساة أما الشعر فليس ثمة شك فى وجوب الاحتفاظ به فى المأساة ، لأنه يجعلها غاية فى الجمال ، وذلك لأن الشعر الجميل يتضمن عدة سمات خلقية وثقافية ضرورية جداً للعمل الأدبى الممتاز (٤) .

ولكن على الرغم من أن فولتير وأدباء القرن الثامن عشر احتفظوا باجلاهم للبأساة الانباعية ، ودافعوا عنها ، وأثنوا كل الثناء على أساندها ، فإن فولتير كان فى طليعة الذين أدخلوا تعديلات كثيرة على تلك القوانين الانباعية .

Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre (١)
aussi Van Tieghem p, p. 123 - 124

Lettre à L'Academie française à Propos d'Irène (٢)

Le Siècle de Louis XIV 2 p. 44 (٣)

Discours historique et Critique à Propos de Don Pèdre, (٤)
Laussi Van Tieghem, p, 123 - 124.

ولما كان المرء لا يستطيع أن يتدخل إلى مالا نهاية لا في العواطف الكبرى ولا في المواقف ، فعليه من ناحية أخرى أن يحدد في الفن الأدبي ، ولذلك رأى فولتير :

(١) أن يحتل التمثيل والحركة المنزلة الأولى في المأساة ، وإذا كان لابد من عقد ثانوية وقصص استطرادية لتغني بها موضوعاً بسيطاً فقيراً في ذاته فيجب أن تكون في صورة حوادث لا في صورة أخبار تلقى ، هذه المواقف يجب أن تكون جريئة خاسمة معدة بالمناظر ، فقد كانت الغلظة الكبرى في المأساة الانباعية كثيرة ما بها من الأخبار ، والقطع الاستعراضية ، وطول الخوارج . يجب أن نحذف الأدعياء الذين لا فائدة من وجودهم على المسرح ولا نبقى إلا الشخصيات الرئيسية ، ودعافولتير إلى اقتباس العواطف القوية ، ونعني على المدرسة الانباعية (المبالغة في الرقة) : وقد أعجب كل الإعجاب برواية يوليوس قيصر لشكسبير ، وعلى الأخص بموقف (بروتس) وهو يجمع إليه جماهير الشعب الروماني ويخطب فيهم خطبته المشهورة ، وهو لا يزال يقبض على خنجر مخضب بدم قيصر (٢) ، وقد دعاه هذا الإعجاب إلى اقتباس بعض معالمه في مسرحية (موت قيصر) فترى (مارك أنطوني) يخطب في الشعب ، وهذا الشعب يصفق ويتحدث أو يهتج ، ويحمل آخرون جثة قيصر في حفة ملتفة بثوبه الدامي ، فيهبط مارك أنطوني من فوق المنبر وينطلق للركوع أمام الجثة . وكانت مثل هذه المناظر محرمة في المسرح الكلاسيكي أيام راسين .

(ب) أن نهتم بالمناظر أكثر من ذي قبل ، وقد عرض فولتير في مسرحيته (إنقاذ روما Rome Sauvée) مجلس الأعيان الروماني متعدياً ، وفي رواية تانكريد Tancrede نرى مبارزة بين فارسين ، وفي مسرحية سميراميس نرى شبح (فينوس) ، وفي مسرحية أخرى نسمع صوت مدفع : وكان يرى أن يتسع جو المسرحية ويكون غمماً مؤثراً ويقول : يجب أن تؤثر في الروح وفي العين في وقت واحد (٣) ،

(١) 'Le Siècle de Louis XIV, Chap. XXXII

(٢) 'Epître dédicatoire de tancrede

(ج) وقد توسع فولتير في إطار المأساة ، فعالج موضوعات متنوعة واقتبس من الأدبين الإغريقي والروماني . (أوديب ، وبروتس ، ومقتل قيصر ، وأكتاف وبومبي الصغير) كما اقتبس من تاريخ فرنسا الحروب الصليبية في زاد Zaire ، وحرب المائة عام في مسرحية أخرى ، بل ذهب إلى أهم شتى واقتبس من تاريخها ، ففي مسرحية (الزير Alzire) يذهب بنا إلى (ييرو) وفي (محمد) يذهب بنا إلى مكة وفي (Irène إيرين) إلى فلسطينية ، وفي غيرها يذهب إلى الصين L'Orpheline de la Chine

وكان مغرماً بعقد موازنات بين أشياء مختلفة ، كالموازنة بين المسلمين والمسيحيين وبين الأمريكيين والإسبانيين ، وبين الصينيين والتتار ، وبين السيخ القدماء والفرسان القدماء (١) .

(د) وأخيراً يجب أن يكون للمأساة رسالة ، يجب أن تكون داعية للأفكار والآراء التي يراها الأديب أهلاً لأن تزداد بين الناس : الإنسانية الصادقة ، والديانة الواضحة المبسطة ، والتسامح السياسي ، والإحسان العالمي ، واحترام القانون ، وطاعة الرعية للحكام ، وعدل الحكام وتسامحهم مع رعاياهم وبحر القوانين الظالمة (٢)

هذه هي بعض التعديلات التي أدخلها فولتير في القرن الثامن عشر على المأساة الانبائية ولكنه ظل غليظاً لقواعدها العامة ، مدافعاً عنها ضد التيارات الجديدة ، وعلى الرغم من أنه عرف شكسبير في أثناء مقامه بانجلترا التي مكث بها عامين ، وكان أول من قدمه إلى فرنسا في كتابه (رسائل فلسفية أو رسائل على الإنجليز) وفي مقدمات مسرحياته مثل بروتس ، ومقتل يوليوس قيصر ، إلا أنه ارتفع للإعجاب العظيم الذي أحرزه شكسبير لدى الفرنسيين لما نقلت أعماله إليهم ، وأخذ يقاوم سلطاته ، ويدعو إلى الرجوع للمأساة الانبائية كما حددها راسين ،

Préface de Scythes.

(١)

Van Tieghem - P. 129 et Notre Littérature

(٢)

Étudiée dans

les textes 11. Par . M. Braunschvig. P. 207.

وإن كان لا شك قد تأثر فيما أدخله على المأساة من التعديلات التي ذكرناها آنفاً بطريقة شكسبير (١). وسنذكر فيما بعد أثر شكسبير في فرنسا بالتفصيل وبحسبنا أن نقول هنا : إنه قد بذل محاولات شتى في فرنسا لتحطيم تلك القيود التي فرضتها المدرسة الانباعية في المأساة ، وجاءت مدام دي ستيل تدعو إلى أدب جديد ، ثم جاء شاتوبريان ، ثم فيكتور هوجو ، وقامت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) في القرن التاسع عشر ووضع هوجو عدة مسرحيات تطبيقاً عليها ، ولكن هذه الحركة لم يقدر لها الاستمرار في فرنسا ، ففي العام الذي أخرج فيه هوجو مسرحيته (برجراف) ١٨٤٣ أخرج بونسارد Ponsard مسرحية لوكريس Lucrece وقابلها الجمهور بحفاوة بالغة ، مع أنها رجعت إلى تقاليد المدرسة الانباعية . وقد نصب بونسارد نفسه مدافعاً عن تلك المدرسة ضد المسرحية الإبداعية (الدراما) التي وضع هوجو قواعدها في مقدمة مسرحية كرومويل ودعا إلى العودة إلى التقاليد الجليل التي قررتها المأساة الانباعية : البساطة وتجنب الزخرفة والمجازات والخيال والموازات الغليظة، والمفارقات المفقمة وكل ما كان يدعو إليه هوجو لتمييز به (الدراما) كما دعا إلى المحافظة على قانون الوحدات ، وشك في اللون المحلي وفضل عليه مرة مرة صدق الأحاسيس والعواطف القلبية . ولم يعارض بونسارد في الواقع في الدراما ما دامت لا تتعدى حد النظريات ، وإنما كانت معارضته منصبة على تمثيلها ووضعها موضع التنفيذ (٢) .

وهكذا رأينا إلى أي حد كانت جذور المأساة الانباعية عميقة في الأرض الفرنسية ، وأنها على الرغم من الرغبة القوية في نفوس الفرنسيين لتجديد ، واتصالهم بالآداب الأجنبية الحديثة ولا سيما الألمانية والإنجليزية ، وإعجابهم المتزايد بعقيدة شكسبير وعظم تاجه ، ومحاولتهم تأسيس مدرسة حديثة هي المدرسة الإبداعية على يد مدام ستيل وشاتوبريان وهوجو - على الرغم من كل هذا بقيت للمأساة الانباعية عظمتها وأنصارها ، وبرهن الأدب الفرنسي

(١) المرجع السابق ص ٢٠٦ هامش (٥) ، وص ٢٠٧ .
(٢) Voir. Preface des Etude antiques et Discours à l'Académie française et Van Tieghem. P. 103.

حتى أواخر القرن التاسع عشر على إخلاصه وولائه لها . ولعل مرجع هذا إلى عظم النماذج الأدبية التي وضعها أساتذة تلك المدرسة ، ولأنها ابتدأت في فرنسية خالصة . أما الحركة الإبداعية فدخيلة ، فالوفاء للمدرسة الانباعية وفاء للعقلية الفرنسية والأدب الفرنسي ، فكان هذا العامل الوطني من الأسباب القوية التي دعت مركزها وأبقت عليها ، ودعت عقلية متحررة مثل فولتير لأن يتنكر لشكسبير بعد أن أعجب به ، وصار ينتقص من قيمة عمله .

٢ — على أن تأثير المدرسة الانباعية قد تعدى حدود فرنسا إلى إنجلترا ، ولقد لفتت أنظار الأدباء الإنجليز وكان أول من فكر في تلك التقاليد التي خلفها قدماء الإغريق والرومان هو دريدون (١٦٦٠ — ١٧٠٠) ، ووجد أن المدرسة الفرنسية الانباعية لم تكن تطبيقاً دقيقاً لتعاليم القدماء ، بل كان عليها الطابع الفرنسي ، وكانت تحويراً خاصاً بهم ، فكانت فرنسية ، وليست انباعية بالمعنى الصحيح (١) ، وقد حاول دريدون في القرن السابع عشر أن يوجه الشعر توجيهها خاصاً . أي إلى الصحة في الأداء والتعبير ، ووضح المعنى ، بيد أن قواعد المدرسة الانباعية الإنجليزية لم تشرح إلا على يد ولش (walsh) . وقد جاء في رسالة أرسلها لبوب سنة ١٧٠٦ قوله : إن خير الشعراء المحذنين هو من قرت ؛ لغته من تقليد القدماء (٢) .

ثم جاء بوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) ، ونزع هذه المدرسة التي اهتمت بالقالت وحده . لقد كانوا يرمون إلى الكمال ، وعنصر الكمال في نظرهم يكن في التعبير الدقيق لا في العاطفة الجياشة أو الفكرة الرائعة ، ويمكن في النظام الذي يربط بين أجزاء القصيدة وفي التعبير عن الفكرة ، ولم يروا في اختفاء العاطفة ما يفسد هذا الشعر ، بل ساروا وراء المنطق والعقل (٣) .

(١) Wylt P. 103

(٢) المصدر السابق نفس الصفحة .

(٣) Legouis and Cazamian : History of English Literature

P. 718 - 791 .

لقد حتمت عليهم النظريات الرجوع إلى الأدب القديم يستمدون منه الموضوعات ، بيد أن روح العصر التمس منفذاً للهرب فلبأت إلى قصائد التهمك اللاذع . والتقليد الساخر ، حتى كان هذا النوع من الشعر هو طابع هذا العصر^(١) وكان شعر يوب قريباً من التأثير . واستعمله في العلوم وفي النقد مثل قصيدته التي سماها (بحث في النقد ، والتي بحث فيها النظم والقوانين الأدبية ، والنشاط الذهني الذي يحكم ويقدر ويشرع ، والذي يضم القواعد بعضها إلى بعض ، وكان أمام ناظره وهو ينظم هذه القصيدة هوراس الروماني ، وبوالو الفرنسي وقد سار معها ، وأسلم نفسه لهما من غير تحفظ ، ولو أنه كتب ما كتبه في هذا البحث نشرأ لما فقد قيمته شيئاً .

لقد ابتدأت الاتباعية الإنجليزية بالنقطة التي ابتدأ منها الفرنسيون ، وهي تقليد الطبيعة — وهذا ولا شك يوافق نظرية المحدثين — يد أنهم يختلفون عنهم ، لأنهم يرون الطبيعة ممثلة في النماذج التي تركها القدماء من إغريق ورومان ، ورأى يوب كما رأى أساتذة المدرسة الفرنسية أن في اتباع القدماء عصمة من كل خطأ . ولقد أثر التعميم في الأدب على الدخول في الجزئيات والعناية بالأفراد كما آثروا ، ورأى أن للأدب رسالة اجتماعية عليه أداؤها ، فكان لا يقدر الأثر الأدبي إلا بمقدار مافيه من رجال فضلاء وأخلاق صالحة ، وكان لا يتساح ألبتة في الخطيئة الخلقية^(٢) . ولقد كان الأدب الاتباعي في نظرهم ديناً يرتفع بالأديب إلى سماوات الفضيلة إذا تعمد تقليد القدماء وأحكم تقليدهم^(٣) .

ورأوا كما رأى الفرنسيون أن يكون الموضوع نبيلاً شريفاً ، وعنى (يوب) بهذا أن يكون فلسفياً إنسانياً عاماً (يصلح لكل الأمم في جميع الأزمنة) أى يتحدث عن العناصر الثابتة في الإنسان دون سواها . ولا شك أن الموضوع النبيل الشريف يحتاج إلى لغة شريفة ، إذ لا يحتفظ بوقاره إلا بها . على أنه

(١) المصدر السابق ص ٧٢١ .

(٢) نفس المصدر ص ٧٢٣ .

(٣) ص ٧٢٨ .

لا يشجب الموضوعات التافهة أو البسيطة ، إذ ليس المهم هو عدم أصالتها ، أو تفاهتها ، ولكن المهم - في نظره - هو اللغة المعبرة عنها ، فكم من موضوع تافه ارتفعت به اللغة القويمة ؛ وعلى هذا يجب أن يكون الأسلوب دقيقاً صحيحاً قوياً مؤثراً ، وإلا فلن تسترعى أية فكرة مهما جلت أى انتباه . بيد أن نبالة اللغة وكرمها إذا تركا للاختيار كان ذلك منافياً للبساطة التى دعا إليها (بوب) ومدرسته ، وعلى هذا يرفض الشعر الاتباعى أن يعتمد من ناحية المبدأ - على الكلمات والعبارات المألوفة التى تدبر عن الحياة الغضة الحية ، وعلى الرغم من نمو الطبقة الوسطى من الشعب وازدياد نفوذها نرى الشعر على يد هذه المدرسة يحنح إلى الأرستقراطية ، لأن الأدب فى رأيهم يرمى إلى التميز ، ويتبع عن كل ما هو وضع . وبهذا وجد ما يسمى بالمعجم الشعرى ، وهو مجموعة من العبارات والكلمات التى اصطلح الشعراء على أنها أسبب للشعر من سواها ، وعلى كل منهم أن يأخذ منها ما يريد للتعبير عن أى فكرة أو خيال أو صورة ، وبذا جاءت صورهم متشابهة ، وخيالهم محدوداً بهذه القوالب والصيغ اللغوية ، ولم يكن ثمة مجال للاختيار أو الابتكار ، وإنما صار الأدب آلياً سلبياً ، والسبب فى هذا هو نظرية التقليد التى وضعت ذوقاً رسمياً للأدب يجب أن يهدف كل الأدباء للوصول إليه . وقد أمدت اللغات اللاتينية والإغريقية والفرنسية هذا المعجم بكثير من الكلمات والتعبيرات ، وكانت معانيها دقيقة مطابقة للصدق والواقع (١) .

لقد استطاع أدباء إنجلترا فى القرنين السابع عشر والثامن عشر أن يفتحوا على الروح الإنجليزىة تلك الروح الأكاديمية التى سيطرت على زملائهم فى فرنسا ، ولهذا أسسوا الجمعية الملكية Royal Society وقررت الجمعية صفات الأسلوب التى يجب أن يتبعها الأدباء وبراوعوها وهى : الوضوح ، والبساطة ، والوصول للهدف من أقرب الطرق ، وجودة السبك ودقة التعبير (٢) . لقد بلغ اهتمامهم

Legiuis and CaZamian. P. 738 - 740.

(١)

Modern English Lit, P. 91.,

(٢)

باللفظ والعبارة - كما رأيت - حد الإفراط، فجاء شعرهم مصطنعاً غير طبعي بعيداً عن الرقة والظرف . ولم يكن شعراً قريباً من القلوب أو عميق الغور ، وإنما يتميز بالذكاء ، ويلجأ إلى المنطق أكثر مما يلجأ إلى القلب وال عاطفة ، وعالجوا به موضوعات تلائم النثر أكثر من الشعر مثل حياة الإنسان وتناولها بالشرح والتحليل ، أو الخوض في الجدل والبحث عن المقاييس الشعرية ، والبحث في الأسس الأدبية الأخلاقية ، أو استعراض مظاهر الحياة الاجتماعية كالقمار والخفلات الخ .

ولقد انحط الشعر على يد هذه المدرسة انحطاطاً لم يحدث من قبل أو من بعد ، إذ أصبح صياغة فحسب . لقد كان الشعراء في عصر اليصابات يستعملون كثيراً من الكلمات والعبارات التي يستعملها زملاؤهم في إيطاليا وفرنسا ، ولكنهم استعملوها للتعبير عن أشياء شعروا بها ، ولم تكن العبارة لديهم بالالفاظ المختارة ، ولا بالقلب الذي يصب فيه الشعر وإنما المهم هو التعبير باخلاص وصدق وقوة عن أدق خلجات القلوب (١) . أما هؤلاء فقد قصره على مجرد التعبير وانتفاء الالفاظ ، وبذلك جاء شعراً لا حياة فيه ولا حرارة .

وكان من الطبيعي - لكثرة ما أنتج بوب من الشعر - أن يطغى على شعراء عصره ، وأن يشتهر أمره ، كما كان من الطبيعي ، وهو زعيم المدرسة الاتباعية أن يثنى عليه الفرنسيون ، وهذا فولثير يصرح بأن بوب أعظم شعراء إنجلترا بل أعظم شاعر في العالم (٢) ، أما في إنجلترا حين جاءت الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) في أوائل القرن التاسع عشر فقد أخذ النقاد يتساءلون : هل كان بوب شاعراً ؟ لقد كان شاعراً مناسباً لعصره وللمجتمع الإنجليزي الذي قدره وقدر شعره . كان شاعر مدينة ، يقول في الحوادث التي تقع فيها ، وفي السياسة المحلية ، وفي العادات والتقاليد التي يراها ، لقد كان العالم أمام بوب محدوداً ، ومصطنعاً ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً عظيماً ، وإن دافع عنه (بيرون)

أحد شعراء المدرسة الإبداعية في القرن التاسع عشر؛ حيث كانت طبيعته الساحرة توافق طبيعة بوب، وقد كان من الممكن أن يظل وفيًا لتعاليم المدرسة الاتباعية الإنجليزية لولا قوة تيار الإبداعية^(١).

لقد كان بوب ومدرسته تضطرب في مجال حقيق، وتمتع بتقدير مجتمع محدود؛ لأنها انتحلت لنفسها المكافأة التي يرنو إليها ذوو الأحساب الرفيعة والعادات الطيبة. لقد كان «دريدون»، شاعر بلاط، حرصاً على أن يغير ولاءه كلما تغير صاحب العرش، وكان (بوب) عدلاً وصديقاً لعظماء عصره، كما كان من ذوي الثراء. وقد تمتع أتباعه برعاية كثير من (اللوردات) إذا فاتتهم المساواة. وكان من أثر هذا أن أعطى الشعر الذي قرضوه، واللغة التي استعملوها الفرصة للتداول. ويقول الدكتور (جونسون): قبل عصر «دريدون»، كنت لا تجد معجماً شعرياً خاصاً، ولا نظاماً للكلمات التي سلت من غلظة الاستعمال المنزلي، وتحررت من العبارات النائية، وأعدت للفنون الأدبية، بل كنت تجد ألفاظاً كثيرة الابتذال أو حوشية مما تسبب إخفاق الشاعر في عرضه، ولقد كان هذا المعجم الشعري المبرأ من غلظة الاستعمال المنزلي هو مستوى اللغة الشعرية في القرن الثامن عشر، ولذا كان من أول أهداف الحركة الإبداعية في القرن التاسع عشر الإقلاع عن خطيئة هذا الأسلوب المصطنع الكاذب الذي روج له ونماه مجتمع الطبقة الأرستقراطية في إنجلترا، والذي ابتعد عن الطبيعة والبساطة، على الرغم من ادعاء هذه المدرسة البساطة وتقليد الطبيعة^(٢).

لقد قلد بوب ومدرسته الاتباعية الفرنسية في بعض مظاهر الشعر، بل في التفاهة من هذه المظاهر، ولم يقلدوهم في اهتمامهم بالمرسجة مأساة وملهاة، حتى لا نؤكد نجد لهذه المدرسة الإنجليزية أثراً ذا قيمة في هذا الباب، ونراهم يتجهون نحو الرواية النثرية (القصة)، ويهملون المرسجة، ولذلك عدة أسباب: منها

History of English Literature, by A. Lang. P. 376. (١)

Modern English Lit P. 135. (٢)

أن قواعد المدرسة الانباعية لا تلائم الطبيعة الإنجليزية في الشعر ، وإنما تلائم الطبيعة الفرنسية ، وذلك لأن البيئة الإنجليزية معتمة تدعو الفرد إلى الانطواء على نفسه وتدعوه إلى الكتابة والحزن ، فيكثر تفكيره في الطبيعة ولو من وراء جدار ، كما يكثر تفكيره في الله وفي كآل صنعه ، وعلى العكس من ذلك البيئة الفرنسية فهي أكثر إشراقاً وأضحى شمسا : والشعر لا يعمق عادة في مثل هذه البيئة ، لأنها بوضوحها أورثت الفرنسي المنطق ، ونصاعة اللمعة ، والذكاء اللبّاح ، والصراحة في التعبير والتفكير نوعاً ما . إن الفرنسي يعيش في عالم الشعور ، ويطمئن للطبيعة المحيطة به ، لأنها ليست طبيعة صاخبة عاصفة مدمرة ، سوداء ، كما هو الحال في الطبيعة التي تسكنف بلاد الإنجليز . ولقد أمضت في غير هذا الكتاب في الفقرة بين العقليتين الإنجليزية والفرنسية بالنسبة للشعر والنثر (١) ، ولست أريد هنا أن أكرر ما قلته ثمة . وبجسبي أن أذكر أن من أهم قواعد المدرسة الانباعية : النظام والدقة ، ووضوح التعبير ، واتباع المنطق والذكاء ، ولما كانت هذه القواعد لا تتفق والعقلية الإنجليزية فقد اجتهد بوب ومدرسته في أخذ أنفسهم بها ، وشغلوا بهذا المظهر عن الجوهر ، ولم يجدوا متسعاً أمامهم لأن يتعمقوا أو يقلدوا في المسرحية ، لأنهم عانوا في تكيف أنفسهم حتى تلائم هذا المظهر الانباعي جهداً عظيماً وشغلوا به عن كل شيء سواه .

ومن هذه الأسباب أن عصر اليصابات الذي سبق عصر بوب ومدرسته كان عصرأ غنياً بالمسرحيات ، ويكفي أن ظهر فيه شكسبير ، ولم يكن أدباء القرن الثامن عشر - وقد قيدوا أنفسهم بقيود المدرسة الانباعية - بمستطيعين الإجادة في المسرحية ، وقد وضع فيها شكسبير نماذج عليا تنقطع أنف كل من يحاول أن يقلدها دون أن يصل إلى شيء فيها .

ولعلك تعجب لماذا كان عصر اليصابات غنياً بالمسرحية ولم يكن كذلك عصر بوب الذي مهر في الرواية؟ الحق أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث ضخم من الحياة ، إذ كان العصر عصر كشف وتوسع واستعمار ، وكان طليهم

(١) راجع كتابنا (في الأدب الحديث) الجزء الثاني من ص ٢٧٧ - ٢٨١

أن يفحصوا ويكشفوا عن ذلك التراث ، ويجعلوه ملكاً لهم . كان عالمهم عالم عمل ، ولذلك كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً ممثلاً في المسرحية ، لم يقفوا ليتأملوا أو يحللوا أن يوازنوا بين المقدمات والنتائج ، بل أقدموا على النتائج الأدبية مدفوعين بالغريزة أو الإلهام^(١) .

ثم إن الأدباء وجدوا أن المسرحية دون سواها هي التي تجزى مادياً ، وذلك لأن الجمهور كان يتعشقها أكثر من أى لون آخر من ألوان الأدب ، بل كانت اللون الوحيد الذي يستطيع الأدباء أن يقدموه للجمهور حتى يفهمه ؛ لأن الكتب كانت نادرة وقليلة ، وكان عدد القراء ونسبتهم ضئيلة ؛ ثم إن الحياة ذاتها كانت مسرحية ملوثة بالمفاجآت في هذا العصر ، والأدب الحى هو الذى يقف بجانب الحياة التي يعيش فيها ، ويكون وثيق الصلة بها^(٢) .

وقد خلا الأدب الإنجليزي في القرن الثامن عشر من المآسى الجيدة ، ومثمة بعض المآهى سنخضها بالذكر فيما بعد .

٢ — المأساة الإبداعية (الدراما)

المعتقد أن العصر الاتباعى في إنجلترا ينتهى ما بين عامى ١٧٨٠ — ١٧٩٨ ، وأن الحركة الإبداعية (الرومانتيكية) تنبئى بنشر (الأغاني الراقصة) لورد سويرث وكوليردج في سنة ١٧٩٨ أى في أخريات القرن الثامن عشر ، وأنها قد بلغت أوجها في الثلاثين عاماً الأولى من القرن التاسع عشر : بيد أن المسرحية الإبداعية قد سبقت ظهور الحركة بقرنين من الزمان على يد الشاعر العالمى وإيم شكسبير^(٣) ، ولم يظن الأدباء في خلال هذه المدة لما خلقته تلك العبقرية الفذة من

Wapit P. 185.

(١)

(٢) المصدر السابق ص ٤٧ .

(٣) ولد وإيم شكسبير بمدينة ستراتفورد على نهر آفن في سنة ١٥٦٤ ، ول يكن أبوه جون شكسبير من أبناء هذه البلدة وإنما نزع إليها وهو شاب وتزوج ابنة رجل غنى من الأسر الشريفة ، وقد خلف لها أبوها كل ثروته ، بيد أن هذه الثروة قد ضاعت فيها بعد ولما بلغ وإيم السابعة =

من نتاج ، ولم تزد مكانة شكسبير في إنجلترا في تلك الحقبة على أى شاعر معاصره ، فلما قويت الحركة الإبداعية أقبل أنصارها على آثاره يدرسونها ويمجدونها ، ومنذ ذلك الوقت احتل شكسبير منصب الزعامة الأدبية في جميع بقاع العالم ، وترجم إلى كل اللغات الحية قريبا ترجمة دقيقة قوية تكاد تقرب من أصلها الطبيعي .

وعلىنا الآن أن نعود القهقري إلى عصر شكسبير لندرس المسرحية الإبداعية وإن لم نأخذ هذا الاسم في عصره ، ولم يوضع لهذا النوع من المسرحيات قواعد وقوانين وأنظمة كما وضع للمسرحية الانباعية ، لأن شكسبير كان عبقرية فذة سبقت زمنها ، ثم نأتى بعد ذلك لتعاليم هذه الحركة في القرن التاسع عشر كما قررها فيكتور هوجو .

والآن علينا أن نسأل ؛ هل أتى شكسبير بمسرحياته في هذه الصورة الإبداعية على غير مثال سبق ؟ وهل كان كتاب المسرحيات قبله ، كما كان هو ، على غير علم بالمدرسة الانباعية ، وقوانين أرسطو ؟ وإذا كان شكسبير يعلم هذه القوانين فلماذا خرج عليها ؟

= من عمره أرسله أبوه الى المدرسة في ستراتفورد وفيها تعلم اللاتينية وقليلًا جدًا من الاغريقية ؛ ومكث بها ثماني سنوات . ويقال : انه احترق التدريس بعد خروجه من المدرسة وبعضهم يقول : انه اشتغل بالنجارة مع ابيه الذي توفي سنة ١٥٨٢ وتزوج ولهم شكسبير من آن هائلواى وهى ابنة مزارع غنى كان يقيم على مقربة من المدينة ، وكانت تكبره بثمانى سنوات وانجب منها سوزانا وتوأمين هما ولد اسباه هامنت وبنت اسمها جوديث لما بلغ الحادية والعشرين انهم في حادثة اعتداء على غرلان أحد اشراف المقاطعة ووضع في محبس الاتهام حينما ظهرت بالكونرة ادبه بهجائه لهذا الشريف مشدد عليه التكثير فهاجر الى (لندن) . وفى لندن وجد سبيله الى المسرح وكان أول عمله فيه هو عمل الملحن ثم مالبت ان اشترك فى إعادة كتابة المسرحيات للقديمه . وأخيرا استقل بكتابة المسرحيات واشترك فى تمثيلها . ولما عظمت ثروته اشترى فى بلده عقارا كبيرا ومالبت ان مل المخالم فى لندن فنزح الى بلده فى سنة ١٦١٢ وتوفى بها فى سنة ١٦١٦ فى يوم عيد ميلاده ٢٢ من أبريل .

لقد أفاد شكسبير من كل تقاليد المسرح الإنجليزي السابقة له (فتمثيلية المعجزات) التي كان يقوم بها أهل الصناعات والحرف المختلفة ظلت تمثل حتى أواخر القرن السادس عشر (١٥٩٤)، ومنها أخذ شكسبير أنواع الخدم، والسادة، والجنود، كما أن المسرحية الخلقية التي أشرنا إليها في مبدأ هذا الكتاب ظلت تمثل جنباً إلى جنب مع المسرحيات الأخرى في أوائل عهد شكسبير، وإليها يرجع الفضل في إيجاد العقدة في المسرحية، ولظهور البطل لأول مرة، لأن التمثيليات السابقة كانت استعراضاً ولم تكن مسرحية بالمعنى المعروف. وكان يتخلل هذه المسرحيات الخلقية بعض الترويح المرح، فلم تكن جداً خالصة وقد أبقى شكسبير على هذا العنصر المرح في مأساه، وكان لشخصية المهرج مكان ملحوظ في مسرحياته.

يبد أن أول تأثير لتقاليد المسرح الإغريقي على الأدب الإنجليزي ظهر في القرن السادس عشر. وكان هذا التأثير في صورة تقسيم المسرحية إلى فصول (ولا شيء سوى هذا)، وكانت أول مسرحية اتبعت هذه القاعدة هي (رالف رويستر دويستر) Ralf Roister Doister

وأول مأساة ظهر فيها أثر (سنيكا) الروماني هي مأساة جور بودك Gloribduc أو كما تسمى أحياناً (فيريكس وبوركس) وملخصها أن جور بودك ملك بريطانيا قسم مملكته في حياته بين ولديه فيريكس وبوركس فتنازع الأخوان وقتل أصغرهما الأكبر، وكانت الأم تعز الأكبر وتجنه، فانتقامت له بقتلها ولدها الأصغر، فثار الشعب لهذه القضاة، وقتل الوالد والوالدة، ثم اجتمع النبلاء وحاربوا الشعب الثائر وأحضره. وأخذوا بعد ذلك يبحثون عن أمير يتولى حكم البلاد، فاختلفوا وشبت بينهم حرب أهلية. والموضوع كما ترى بريطاني الأصل، ولكن سمات الانبعاية تظهر فيه؛ إذ يقص الخدم والرسل بعض أجزاء الرواية، ولا يرى شيء من القضاة على المسرح، وبدلاً من الحوار نسمع خطبا طويلة، وكل فصل ما عدا الأخير ينتهي بالجرقة.

ومع هذا فقد نظم جزء من المسرحية بالشعر المرسل ، ومؤلفها (ما كفيل) أول من استعمل هذا النوع من الشعر في الأدب الإنجليزي في المسرحية وإن كان قد سبقه (سرى) Surrey الشاعر الإنجليزي في ترجمته لإلباذة فرجيل وقد أفاد شكسبير من هذه التجربة فيما بعد حيث استعمل هذا النوع من الشعر في معظم مسرحياته .

ويظهر أن عصر اليصابات كان قليل المعرفة بالأدب الإغريقي وإن كان قد ظهرت آثار أدبية مترجمة عن اليونانية أفاد منها شكسبير كل الاستفادة من ذلك ترجمة ساكفيل Sackville لإحدى مسرحيات يوربيدس وترجمة تشايمان Chpman للإلياذة والأوديسة .

ويظهر أن هذا العصر كان عظيم التأثير بالأدب الروماني وبسنيكا على الأخص والمسرح الروماني كان لا يتورع عن تمثيل الغلظة والقسوة والمفزعات على المسرح ، وقد لاقت مسرحيات الانتقام أو الثأر Revenge plays لدى الجمهور في عصر اليصابات إقبالا وتشجيعا . كما أخذ المسرح الإنجليزي من سنيكا تمثيل الأشباح والمناظر الحزينة والفظائع . وقد أفاد شكسبير من كل هذا وكان له في روايات (كد) Kyd التي تسخر فيها الأشباح والدماء أسوة في هاملت وسواها .

ولقد مهد السبيل لشكسبير مجموعة من الأدباء لقبوا أنفسهم بـ (فطناء الجامعة) ١٥٨٠ - ١٥٩٥ ، وقد اتخذوا هذا اللقب ليميزوا أنفسهم من الكتاب الذين لم يدرسوا دراسة جامعية . وقد أرادوا أن يعيشوا بأفلامهم فعرضوا على المسرح بضاعتهم من مسرحيات قديمة فيها بعض التعديل ، ومن مسرحيات جديدة وضعوها بأنفسهم . ولا شك أنهم كانوا على علم بتقاليد المدرسة الانباعية كما جاءت في كتاب الشعر لأرسطو وكما تركها الرومان . بيد أنهم خرجوا على تقاليد أرسطو فزجوا مآسيتهم بالمناظر المرحية وبالغناء ، واستعمل بعضهم (جون مللي) التثر في المسرحية ، وما أخذه عنه شكسبير تسكر البطلة الانثى في هيئة غلام ،

واستغلال هذه الحيلة المسرحية في وقت كان يمثل الغلمان فيه أدوار النساء ، وإن كانت الحيلة شائعة في ذلك العصر .

ومن فطناء الجامعة للذين أفاد منهم شكسبير فائدة حقّة ، وكان له أثر كبير في المسرحية (مارلو) Marlowe ١٥٦٤ - ١٥٩٣ . وقد ولد في نفس العام الذي ولد فيه شكسبير وكتب سبع مسرحيات في حياته من أهمها : تامبولين (١) أو تيمورلنك ، والدكتور فاوست ، ويهودى مألطة ، وريتشارد الثاني التي تعد أولى المسرحيات التاريخية العظيمة التي ظهرت في عهد الياصابات . وقد استطاع (مارلو) أن يخلق في ست سنوات المأساة الإبداعية Romantic Drama ، وعلى الرغم من ضعف بناء مسرحيته الأولى تيمورلنك ، إذ أن فيها عشرين قتيلا وعدة مناظر للشجار والقتال ، وليس فيها أى عقدة أو تعقيد ولا انزان في التقسيم ولا مؤامرة ولا شخصيات تستحق الذكر ، كما أنها خالية من الحب — على الرغم من كل هذا فهي أول مسرحية قوية كتبت بالشعر المرسل للجمهور وبحسبه هذا غفر (٢) .

ولكى نقد الفائدة التي أفادها شكسبير من مارلو علينا أن نبين أثره في المأساة الإبداعية . لقد سار مارلو أول الأمر على الطريقة الإغريقية في المأساة وهي أن يركز الحوادث كلها حول شخصية عظيمة تغطي على كل الشخصيات الأخرى في الرواية ، وجعل موضوع الرواية في تيمورلنك ، والدكتور فاوست ويهودى مألطة صراع البطل نحو تحقيق أمل مفضود ، كان هذا الأمل هو المجد في تيمورلنك والعلم في الدكتور فاوست ، والثراء في يهودى مألطة . ولم يكن للشخصيات الثانوية أى قيمة في المأساة إلا بمقدار ما تتصل بالبطل ، ثم عدل عن هذه الطريقة في ريتشارد الثاني ، وبنائها على الحب ، وقد اضطر أن يخلق بجانب شخصية الملك بعض الشخصيات القوية مثله أعداءه حتى يستطيع أن يهد

لسقوطه ، وقد احتذى شكسبير حذوه حيناً ، وتقدم عليه أحياناً ، وخرج عليه مرات عدة . أما احتذاؤه حذوه فهو أنه جعل أهم نقطة في المأساة الصراع الذى يضطرم فى نفس البطل كما نرى فى (عطيل) قياساً على الدكتور فاوست ، وأما تفوقه عليه فذلك أنه عنى فى أكثر رواياته بالشخصيات الثانوية بجانب الشخصيات الرئيسية ، وأما خروجه عليه فى إيثارة أن يكون أبطاله دائماً من ذوى المكانة العالية .

ثم إن مارلو خرج على قانون الوحدات الثلاث خروجاً ينياً ، فالرواية عنده يحوز أن تقع حوادثها فى عدة أعوام ، ويحوز أن يتغير موضع الحوادث من بلد إلى بلد ، ثم يحوز ألا ترتبط الحوادث إلا بكونها متصلة بشخصية البطل الواحد ، وسواء بعد ذلك أكان فى الرواية عقدة واحدة أو أكثر .

وقد انحرف مارلو عن المسرحية الإغريقية بأن أجاز القتل والتسوية والعنف على المسرح وعلى مشهد من النظارة متأثراً بالطريقة الرومانية ، وبسببنا على الأخص ، ذلك أن هذا اللون — كما ذكرنا آنفاً — كان محبباً لدى الجمهور فى عصر الياسابات . ولقد تأثر مارلو بميل الجمهور وبظريات (ميكافيل) فى التعطش للقوة وأن الغاية تسوغ نوع الوساطة على أن أهم تجديد أدخله مارلو على المسرحية هو إنشادها بالشعر المرسل . أجل ! إن ماكفيل قد سبقه إلى استعمال هذا النوع من الشعر فى روايته (جوربودك) ، ولكنه كان باكورة ضئيلة إذا قيس بمالكس مارلو ، لأنه كان قويا مبدعاً فى استعماله حتى سمي البيت من شعر مارلو (بالبيت الجبار) .

ويعزو بعض النقاد^(١) نضج المأساة لدى شكسبير ، وقوة أدائه الشعرى إلى المثل الذى ضربه (مارلو) فى الدكتور فاوست ، باعتداده على القصة ، وعلى

(١) المسرحية العالمية الجزء الثانى — ١ . نيكول ترجمة محمود

روعة الشعر في السيطرة . نخذ مثلاً قول مارلو على لسان إبليس وهو يخاطب فاوست في ساعته الأخيرة :

أى فاوست :

ليس أمامك غير ساعة واحدة تحياها .
وبعدها تحل عليك اللعنة إلى الأبد .
فنى ساكنة أيتها الأفلاك السماوية التى تدور على الدوام .
حتى يندم الزمن ، ولا يأتى منتصف الليل .
ويا عين الطبيعة الشقراء ، أشرقى ، أشرقى من جديد .
وأعيدى النهار دائماً ، أو اجعلى هذه الساعة .
عاماً ، أو شهراً أو أسبوعاً ، أو يوماً طيحياً .
حتى يتمكن فاوست من التوبة . ويهيء لروحه الخلاص .
رويداً رويداً أيها الليل السارى فى فلكه .

فأنت ترى مارلو قد مهد الطريق حق التمهيد لشكسبير (١) فى خروجه على قانون الوحدات الثلاث (٢) وفى جعله موضوع المأساة أحياناً صراعاً نفسياً داخلياً يضطرم فى نفس البطل (٣) وفى إباحته المناظر الفظيعة وسفك الدماء على المسرح (٤) وفى استخدامه الشعر المرسل بتوسع وقوة وبلاغة (٥) وفى عنايته أحياناً بالشخصيات الثانوية (٦) وفى اعتداد الفرد بشخصيته .

وثمة مسرحية أخرى تأثر بها شكسبير ، وهى لأحد فطناء الجامعة (توماس كيد) ظهرت فى سنة ١٥٨٩ ألا هى «المأساة الإسبانية» ، ولم تبلغ هذه المسرحية ما بلغته فاوست لمارلو من روعة الشعر ، وإنما كان بها ما عجز عنه مارلو فى مسرحياته من براعة فى البناء ، ويمكننا اعتبار المسرحيتين - إلى حد ما - متكاملتين - فقد أدخلت الأولى - مسرحية الدكتور فاوست إلى المسرح تفوق الشعر وعمق العاطفة - وأمدته الثانية - المأساة الإسبانية - بالتنويع فى صور التأثير ، وبالبراعة فى توجيه الحادثة .

وأظننا بهذا الاستعراض الموجز للمسرحية قبل شكسبير قد أجبنا عن السؤال الأول وبيننا أن محاولات قد بذلت قبل شكسبير للخروج على تلك القوانين الصارمة التي فرضها أرسطو وتبعه فيها كتاب المدرسة الانباعية ، وأن شكسبير قد أفاد من تلك المحاولات كما سنرى فيما بعد .

أما عن السؤال الثاني وهو : هل كانت تقاليد المدرسة الانباعية معروفة لشكسبير ولكتاب المسرحية في عهده ؟ فنقول : أجل ! لقد كانت تعاليم تلك المدرسة معروفة لدى الكتاب الإنجليز في القرن السادس عشر ، ولكنها في الأغلب جاءتهم مصبوغة بصبغة رومانية ، وكان أثر سنيكا الروماني أقوى من أثر أرسطو فأعجبوا بطريقته الخطائية ، وبكلامه المنمق ، وتعطشه للدماء ، ولكن المسرحيات التي كتبت على هذه الطريقة لم تكتب للجمهور ، وإنما كتبت للطبقة الأرستقراطية لأن النظارة في عهد الياصابات كانوا يحبون الحركة والعمل في المسرحية ، وفي مآسى سنيكا لا يوجد عمل أو حركة وإنما توجد خطب طويلة . وحوار مل ؛ ومن أبرز مؤثرات المسرح الروماني ظهور الجن والأشباح والإنذارات التي ينطقون بها في صيغة وعد أو وعيد ، وفي نظرية الثأر والانتقام .

على أنه وجد من النقد في هذا العصر من شائع نظريات أرسطو ودافع عنها وانتقد في مرارة وقسوة كتاب المسرحيات الإنجليزية ، ونمى عليهم عدم تقديرهم بتلك القوانين وهو السير فيليب سدن في كتابه دفاع عن الشعر Apology for poetry ، ولقد مر في غير ذلك المكان ما قاله عن الخروج على وحدتي الزمان والمكان، ولندكر هنا ما قاله عن وحدة النغم، وكيف أن المسرحيات في عصره كانت تجمع بين الحزن والسرور ، والجد والفكاهة ، وفي هذا خروج على تلك القاعدة التي وضعها أرسطو والتزمها الانباعيون في فرنسا : وبجانب هذه السخافات الشنيعة ترى أن مسرحيتهم ليست مآسى كما يجب أن تكون ، أو ملاهى كما يجب أن تكون ، يخلطون فيها الملوك بالمهرجين لأن الموضوع يتطلب هذا بل يجعلون هؤلاء المهرجين يمثلون أدواراً في موضوعات ملكية من غير وقار أو احتشام ، وبذلك لم تحرز مآسيهم الإبداعية إعجاباً أو عطفاً . إننى أعلم أن

القديما (الإغريق) قد تركوا لنا مثلاً أو اثنين من هذا النوع Tragu. Comedies
ولسكننا إذا أمعنا النظر وجدنا أنهم لم يجمعوا بين عازف الموسيقى
والجنازة أبداً .

لقد هاجم (سدفى) هذه المسرحيات التي خرجت على تقاليد المدرسة
الإغريقية في عصره، ودافع عن قوانين أرسطو في الوقت الذي كانت فيه
المسرحية الإبداعية لا تزال في نشأتها، ولا ندرى إذا كان شكسبير قد عرف
تلك القوانين أو لم يعرفها، وأغلب الظن أنه كان يعرفها، فأخبر مسرحية له وهى
(العاصفة) قد طبق فيها قانون الوحدات الثلاث، على الرغم من أن هذا القانون
لا يتفق مع طبيعته أو رأيه، وقد التزم هذا القانون في تلك المسرحية ليظهر
براعته في الدراما مع ملاحظة هذا القانون، ولذلك نراها تقع في يوم واحد، وكل
المنظر إلا الأول يقع في جزيرة واحدة.

على أن المعروف عن شكسبير أن معلوماته في الإغريقية كانت ضئيلة، وأنه
لم يكن يعتمد على قراءته الخاصة في اللاتينية، وإنما كان يعتمد على الترجمات
الإنجليزية، ومن ذلك اعتماده على ترجمة (تورث) (١) لكتاب (بلوتارك) حيوات
متوازية أو حياة المشهورين من الرجال، ومن هذا الكتاب استمد موضوعات
مسرحيته: يوليوس قيصر. وكيلوباطرة. ولقد كانت الترجمة من الجودة بحيث لم
يتورع شكسبير عن نقل عبارات بأسرها دون أن يدخل عليها أى تغيير يذكر كما
أفاد من ترجمة (جون فلوريو) لكتاب المقالات للكاتب الفرنسى مونتيني ومن
ترجمة سبنسر الشاعر لبعض آثار بترارك.

والآن نأتى إلى شكسبير ومآسيه، وشكسبير ليس بالموضوع السهل فقد كتب
حوله أكثر من ألف كتاب وتناوله بالنقد مئات. ولست أزعم أنى أريد هنا
أن أوفيه حقه، وبحسبى أن أذكر بميزات مآسيه، وكيف تم على يديه خلق المأساة

الإبداعية قبل أن تولد الحركة الإبداعية بقرنين من الزمان وأكشف عن بعض السر في عظمته .

وكما أقف الآن حائراً أمام تلك العبقرية الفذة وهذا التراث الضخم من المسرحيات التي تربو على الثلاثين ، ولا أدري أى نواحيه أتناول ، ومن أى النقط أبدأ ، حار من قبلي النقد في عظمة شكسبير ، وكل تناوله من فاحية ، فبعضهم يرى أنه معجز في لنته وموسيقى شعره ، وفي مهارته في حبك المسرحية وإدارة حوارها ، وفي قدرته التخيلية كشاعر ، وكخالق لآلئ شخصية كل منها متميز عن الآخر تمام التميز ، وأنه كان من مقلدي الطبيعة وكان يعبر عنها أجمل تعبير .

ويقول عنه معاصره (بن جونسون)^(١) إنه كان ذات طبيعة رجبة حرة ، وذا خيال ممتاز وأغراض شريفة وتعبيرات رشيقة ، وكان ذكازنه طوح يمينته .

ويقول عنه دريدون^(٢) إنه كان دائماً عظيماً حينما يتطلب الموقف العظيمة ولم يقل أحد مطلقاً أنه كان يخلق المناسبات لإظهار ذكائه . ولديه نجد كل الفنون والعلوم ، وكل أنواع الأخلاق ، والفلسفة الطبيعية من غير أن نعلم أنه درسها مطلقاً . إن هؤلاء الذين يتهمونونه بأنه كان في حاجة للتعلم يسبقون عليه فمثلاً عظيماً لأنه كان متعلقاً بفطرته ، إذ لم يكن في حاجة إلى النظر في كتاب ليقرأ الطبيعة ، ولكنه نظر إلى دخيلة نفسه فوجدها ثمة .

ويقول عنه (بوب) - على الرغم من أنه كان من زعماء المدرسة الانباعية - :
إنه كان دائماً يأتي بالقول الفصل حين تخرج المناقشة أو حين تتأزم العواطف والنزعات ، وهذا عجيب من رجل غير متعلم وغير مجرب لهذه المواقف العظيمة في الحياة ، وبهذا يظهر أنه عرف العالم عن طريق الإلهام وأنه نفذ إلى الطبيعة

Ben Jonson.

(١)

John Dryden.

(٢)

الإنسانية بنظرة واحدة ، وأنه المؤلف الوحيد الذى يعطينا أساس نظرية جديدة ، وهو أن الفيلسوف ، والرجل المحرب للعالم يمكن أن يولدا مزودين بهذه الموهبة كما يولد الشاعر مزوداً بموهبة الشعر ، .

ولكن هل نستطيع أن نقول عن شكسبير أنه مدين للموهبة الطبيعية وحدها وأنه كان غير متعلم ؟ ألم يفد شيئاً من تلك السنوات الثماني التى قضاه فى المدرسة أو من وجوده تحت رعاية (اللورد سوثمابتن) قبل أن يكتب المسرحيات العظيمة ، أو من أنه صار الكاتب المسرحى الخاص (للورد شامبرلين) ، مع معرفته التامة بكل دقائق الحياة فى حاشية الملكة إليزابيث ؟ .

لا شك أن شكسبير كان عبقرىً وفابغة وأنه لم يكن فى علمه كفظناه الجامعة ، ولكننا لا نستطيع أن نقول إنه كان جاهلاً ، أو غير عالم بالحياة فى عصره .

واستمع الآن إلى ما يقوله (جيته) شاعر الألمان العظيم وهو فى الحادية والعشرين من عمره سنة ١٧٧٥ عن شكسبير ، وكيف تعجب العبقرية بالعبقرية وتقدرها : « لا ينتظر من أن أطيل الكتابة أو أن أكتب بهدوء فهدوء الروح ليس لباساً لاثقاً بالعيد ، والآن لم أفكر طويلاً فى شكسبير . إن بقديسه والشعور بعظمة شعره هو أعلى ما استطعت أن أصل إليه ، لقد جعلتني أول صفحة قرأتها تابعاً له مدى الحياة ، وحينما انتهيت من أول مسرحية له وقفت كمن ولد أعمى ثم فى لحظة مسته يد المعجزة ففتحته البصر ، أدركت وشعرت شعوراً قوياً أن كيانى قد اتسع إلى ما لانهاية ، وأن كل شيء كان جديداً على ، كان مجهولاً ، وأن هذا الضياء المفاجئ ، قد آذى عيني ، وبالتدريج تعلمت كيف أنظر ، وشكراً لطبيعتي الطبيعية ، فلا أزال أشعر كم قد أفدت منه . »

لقد كان المسرح الألمانى مقيداً بقيود المدرسة الانباعية الفرنسية ، ويرجع الفضل فى أخذه بمبادئ الإبداعية للناقد الألمانى (ليسنجر) حيث قبل تحدى شكسبير لقانون الوحدات الثلاث ، وأتى عليه ، وعرف به الألمان ، حتى قال

(جيت) عندما قاله ، وهذا يدلنا على أن شكسبير لم يكن شاعر أمة أو شاعر جيل من الناس أو موطن خاص ، ولكنه كان شاعر العالم وشاعر الإنسانية في عصورها المتباينة وأمكنتها المختلفة . لقد كان تقدير جيت له أول اعتراف بأن شخصياته التي خلقها في مسرحياته لم تكن تمثله لعصر الياصابات وحده أو أنها إنجليزية ، ولكنها شخصيات حقيقية تتكلم لغة موسيقية خاصة بها تجعلنا نضحك ونبكي كما لو كنا على صلة وثيقة بهذه الشخصيات . ومن النقاد الذين عثوا بشكسبير وكان لنقدم صدى بالغ الأثر في إنجلترا وفرنسا على السواء (شليجل) في محاضراته عن (فن الدراما والأدب) وقد ترجمت إلى الإنجليزية في العام الذي وقعت فيه معركة (واتلو) ، وقد أظهر فيها حماسه الشديدة لشكسبير ، وهذه المحاضرات يدين النقاد العظماء هازلت وكولريدج بأرائها عن فن المسرحية ، وعن شكسبير ، وقد أخذ منه هازلت صفحات كاملة في كتابه (شخصيات مسرحيات شكسبير) ، وكان الفضل (لشليجل) في أن يعرف الإنجليز بأديبهم معظم . وقد أسبغ عليه من كلمات المديح والثناء ما لفت أنظارهم إلى هذا الأديب الذي لم يضمسه في مكانته لللائقة به ، استمع إليه يقول :
« هذا المارد المسرحي الذي يقتحم السماء ، ويهدد بتمزيق العالم من دوائمه والذي يبدو أظف من (أخيل) يجعل شعرونا يوقف ، والدماغ يتجمد في عروقنا من الرعب ، وفي نفس الوقت يملك الفتنة الملهمة لأعذب الشعر ؛ إنه يلعب بالحب كما يلعب الطفل ، ويتنفس أغانيه كأنها آهات ذائبة ؛ وهو يجمع في عبقريته أسمى الآراء وأعماها ، وأعجبها ، وأكثرها تناقضاً . لقد ألقى عالم الأشباح والأرواح وعالم الطبيعة كنوزها تحت قدميه ، وهو في القوة نصف إله ، وفي عمق النظرة نبي ، وفي الحكمة روح صديقة من عالم علوي ، إنه يتواضع إلى منزله البشري كأنه غير شاعر بتفوقه ، وهو صريح وغير مدع كأنه طفل . »

ويقول : « إن هذا البرومثيوس^(١) لا يخلق الناس وحسب ، بل هو يفتح

(١) هو الإله الذي صنع الإنسان في أساطير اليونان .

لنا أبواب عالم الجنة المسحور ، ويستحضر لنا أطيايف الظلام ، ويعرض لنا ساحراته في زوايا الأسرار المحجوبة عن رحمة الله ، ويعمر الهواء بلوابع الجنة وهواتف الأرواح ، فاذا بهاته المخلفات التي لا وجود لها في غير أوهام الخيال تترامى في صدق واتساق . وتبدو لنا - ولو كانت أعجوبة شائبة - على نمطها الذي يخيل إلينا أنها لو ظهرت في الحياة لسارت في شئونها هذه السيرة ، ولكأن تقول إنه كما ينفذ بقريحته الخصبه إلى عالم الطبيعة ينفذ بالطبيعة إلى عالم القرائح وراء الواقع والحقيقة ، فنحن نضل في تيه الدهشة حين نرى الخوارق والأعاجيب ومالم يرد على الاسماع قربة منا هذا القرب الحميم ، ،

ولا أستطيع أن أذكر هنا كل ما أتى به مئات النقاد على شكسبير منذ أن أخذت شهرته تغزو عالم الأدب إلى يومنا الحاضر ، على أن هذا الثناء كله ليس في سبب موضوعنا ، وإنما نحاول أن نعطي فكرة عن تلك المسكنة التي احتلها شاعر المسرحية الإبداعية الأول الذي سبق الفكرة الإبداعية بقرنين ، وحطم القيود واجتاز الحواجز والسدود . وعلمنا الآن أن تبيين بوضوح طبيعة المسرحية الإبداعية كما تركها شكسبير ، وكيف أثرت في عالم الأدب من بعده .

كان شكسبير مثلاً عالياً يحتذى حين أخذت الحركة الإبداعية إبان القرن التاسع عشر في ازدهار، كما قررها أدباء فرنسا في القرن التاسع عشر ، ولكن هذه الفروق بين الاتباعية والإبداعية كانت من وضع شكسبير ، أو بمعنى أصح خرج بها هذا الشاعر الفذ على تقاليد المدرسة الاتباعية ، لأن طبيعته وعبقريته وقدرته على الخلق لم تكن تستطيع التقيد بأي قيد . ولنرجع الآن إلى هذه الفروق ونرى كيف تمت على يد شكسبير .

علمنا أن المدرسة الاتباعية كانت تحافظ على وحدة النغم فلا يجمع المسرحية بين الجد والهزل ، والضحك والبكاء ، والمرح والحزن ، بل يجب أن تكون لونا واحداً ونفساً واحداً ، ولكن شكسبير لم يتقيد بهذا القيد مطلقاً ، وقد كانت له قدرة فائقة على الجمع بين المضحك والمحزن في روايته ، والموازنة بينهما . نخذ

مثلاً ، الآية الثانية عشرة ، لو دفعها شكسبير قليلاً لصارت مأساة (تراجيديا) ولكن شكسبير أرادها ملهة ورفض أن يدفعها تلك الدفعة ، وختمها بأغنية ونستطيع أن نسلك في هذا الضرب معظم ملاحى شكسبير من ملهاته « كيل بكيل » التى يسمي فيها الشاعر الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يأس من فضيلة الإنسان ، ويصور اللؤم والنفاق والخسة ، وتكاد هذه الملهات تكون مأساة بكل معنى الكلمة لولا خاتمتها السعيدة ؛ وكذلك رواية « ترويكس ويكرسدا » فلو لا خاتمتها السعيدة لكانت من أبشع المأسى .

وهذا هو فن شكسبير فلا تختلف المأساة عن الملهات لديه إلا في أنه يدفع المواقف الحزينة في المأساة إلى نهايتها بينما يمنعها في الملهات من التطور وبلوغ نهايتها ، فالاختلاف في الدرجة حسب ، أما من حيث العقدة والشخصيات ، والفكرة ، وما شاكل ذلك فتراهما مشتركتين .

كان شكسبير مغرماً بالجمع بين متناقضات الحياة ، فترى لديه الحياة المترفة والحياة البئيسة ، والحكيم العاقل والمأفون الآخر في رواية واحدة . وبذلك يعطينا صورة صادقة عن حقيقة الحياة ، وإذا اقتصر شكسبير على صورة واحدة لاغير حزينة أو ضاحكة لما حقق الواقع ، ولما بلغت المواطن المفجعة أثرها في النفوس لأن التضاد يجعلها أكثر وضوحاً وأبلغ عظة إذا ظهر بجانبها ماينقضها . وقبلما تجد مأساة من مأسى شكسبير تخلو من شخصية مرحة ، وهذه هي طبيعة الحياة ، فالرجل الحزين الذى اعتصر الأسى فواده لايعدم صديقاً يخفف عنه لواعج الحزن ، ويحاول أن يسرى عنه بنكتة تنزع الالبسامة من بين شفثيه . والمرء الواحد تتعاوره حالات مختلفة ، فهو ليس حزينا دائماً ، ولاغضوباً دائماً ، ولاجأداً طول حياته ، بل هناك أوقات ينسى فيها حزنه . ويفثأ غضبه ، ويقبل على المرح ، وقد رأى ذلك الشاعر العبقرى أن يظهر الملوك والعظماء في حالاتهم الطبيعية . فليس من الطبيعى أن يكون الملك ملتزماً حد الوقار والجد طول حياته . ولذلك يصوره في جده وفي مبادله ، ويعلم أنه حين يجب يكون بشراً كسائر مخلوقات الله ، وتغلبه العاطفة ويتذلل لمحبوته ، ولا مانع من أن يظهر

هاملك وهو يطالب بالعرش سكران ، لأن هذه أمور طبيعية عادية في حياة هؤلاء الناس .

ومن أهم مميزات شكسبير سخريته من الأشياء التي لا تظهر على حقيقتها ، ولذلك يعتمد إلى تصوير التناقض بين المظهر والحقيقة ببراعة فائقة خذ مثلاً (عطيل) فهو يبدو مخلصاً ، والواقع أنه غير مخلص ، ولا تظهر عليه الغيرة مع أنه في الواقع غيور تكاد تحرقه الغيرة ، وديدمونة تبدو عفيفة ، وهي في الواقع عفيفة ، ولكن عطيل لا يظن هذا ، وهنا تتجلى عظمة شكسبير في تصويره هذه الحقائق المتناقضة .

وقد رأينا عند كلامنا عن المأساة الاتباعية أن موضوعها كان في الغالب مستمداً من الأدبين اللاتينى والإغريقى إلا في أحوال نادرة ، أما شكسبير فيعد أول من استخدم التاريخ الحديث بمهارة وقوة في المأساة والملمهة على السواء ، ولقد أنشأ عدة مسرحيات تاريخية منذ ابتداء يكتب للمسرح ، ويلاحظ أنه اتجه للتاريخ الإنجليزى وابتدأ بأضعف الملوك وأسوأهم ثم انتهى بمنزلة الأعلى في مسرحية هنرى الخامس .

نراه يبتدىء بتصوير الحرب الأهلية المعروفة بحرب الوردتين فيخرج رواية هنرى السادس في ثلاثة أجزاء ، ثم يعقبها بمسرحية ريتشارد الثالث ، ويركز الحوادث كلها حول هذا الملك ، وكان ذا نفس شريرة مجرمة كما كان أحدهم الظاهر مشوه الخلق ، ولعل ما في نفسه من خبث وشر كان نتيجة حقه وسخطه لقبج مشكله .

وأخرج كذلك ريتشارد الثانى ، والملك جون ، وهنرى الرابع ، ثم هنرى الخامس ، وأخيراً هنرى الثامن ، وكلها من تاريخ إنجلترا في العصور القروسية منه ، وقد عبر فيها تعبيراً قوياً عن العاطفة الوطنية القومية التي كانت تسود أوروبا بعامة وإنجلترا بخاصة في عصر النهضة ، ولا سيما بعد انهزام (الارمادا) الاسطول الأسباني العظيم الذى حاول غزو إنجلترا في عهد اليصابات .

وبجانب هذه الروايات المستمدة من التاريخ الإنجليزي أخذ الشاعر كثيراً من موضوعات مأساهه وملاحيه من التاريخ الروماني مثل روميو وجوليت : وسيدان من فيرونا ، ويوليوس قيصر ، وكليوباترة ، وجيجعة ولاطحن . ولا يقتصر على التاريخ الروماني ، بل يأخذ من تاريخ فينا (كيل بكيل) ، ومن تاريخ فرنسا « كما تهواه » ، ومن تاريخ اسكتلندا « ما كبث » ، والدانمارك ، وهاملت ، .

وقد كان كل همه في الحقيقة إظهار مختلف الشخصيات التي هي أنواع قائمة بذاتها ، فاتسع أفقه . ولم يقيد نفسه بفكرة خاصة كالعظمة عند كورنى أو الحب عند راسين ، وإنما تطلع إلى كل الآفاق الإنسانية ليصور هذه الإنسانية في شتى ألوانها مثلة في شخصيات غريبة . كل شخصية تمثل عنصراً هاماً من هذا المجتمع الذى نعيش فيه . وهذه الشخصيات التي خلقها شكسبير والتي تزيد على ألفين خلده هذا الشاعر العظيم ؛ لأنه صار شاعر الإنسانية كلها ، حتى صار في رواياته كما يقول الناقد الإنجليزي Leigh Hunt طبيعة ثانية فيها كل المجتمعات البشرية وكل الشخصيات التي وجدت أو يمكن أن توجد : من ملوك ووزراء وقادة وتجار وصناع ومسولين ، ومن لا مرتبة لهم ولا عمل ، وهم على اختلاف في الطبائع والأخلاق : فمنهم الكريم والثلثم وذو النجدة والأريحية والدساس المخادع والحكيم الأريب ، والأبله المغرور والعليم والجهول والقوى والضعيف ، وأولو الكفاية في كل من فنون الحياة ، ومن لا كفاية لهم في شيء من الأشياء . وهم على اختلاف في الحالات والأطوار : فمنهم الظافر والمخفق ، والرضى والغاضب ، والمتفائل واليائس ، والمحب والقاتل ، والطامع والزاهد ، ومن هو مزيج من هذه الحالات ومن ليس له في حالة منها نصيب معدود ، وهم على اختلاف في الأعمار فمنهم الشيوخ القمانون ، والفتيان في مستقبل الحياة والكهول والصبيان . يعرض شكسبير كل هؤلاء فإذا هم يعملون كما ينبغي أن يعمل ، ويقولون كما ينبغي أن يقال ، ويفكرون كما ينبغي أن يفكر فيهم التفكير ، ويسرون في حياتهم وبين أصحابهم وعشراتهم ، كما ينبغي أن تكون السيرة لكل سن ولكل حالة ، ولكل

خلقة ولكل مقام . وإذا بهذا الشاعر في علمه الذي يأخذه عن الأساتذة ، وفي مرتبته في الحياة التي لم تتجاوز يسار الفقراء ، وفي وظيفته التي تقلب فيها بين الفلاحة والتبثيل يصور لك الملك في حالاته وكتباته فلا يخطئ التصوير ، ويمثل لك كل إنسان فلا يتخالف الحقيقة ، ويحییء لك بروايات كأنما هي خريطة الدنيا وضعت لتنشأ الدنيا على خطوطها من جديد إن أدركها البوار .

وأعجب من هذا نساء مسرحياته ، وهن متباينات في السن والمزاج والفكر والخلقة والطبيعة والبيئة والمقام . محبات على اختلاف في اللهو وطيبات على اختلاف في الطبيعة ، وداهيات على اختلاف في الدهاء . وكلهن صنعة كاملة لا عوج فيها . ولو قيل إن شكسبير قد مهر في تصوير الرجال لأنه رجل يعرف ما في طبيعة الرجال سواء كانوا عظماء أو حقراء طيبين أو خبيثاء ، فماذا عسى أن يقال في تصويره للنساء ؟ اللهم إنه الإلهام وفناذ البصيرة ، وأعجب العجب أن ترى بين شخصيات شكسبير أناساً مرضى العقول ، أو مصابين بضروب من الهوس والجنون ، فيقول عنهم ، أو يجعلهم يقولون ما لم يعرفه أطباء عصره ، وما لم يكتشفه الطب الحديث إلا من أمد وجيز ، ثم يأتي الأطباء المتفرغون لهذه الأمراض فيأخذون أعراضها في مسرحياته كما يأخذونها من كل تجارب المستشفيات ، ويسعرضون دلائلها في أبطاله كما يستعرضونها في بدوات المرض .

ومن عجائبه كذلك علمه بعادات الجماهير والتفاتة إلى أطوار الجماعات ، وأساليب الدعاة في تقلب شعورها من السكون إلى الهياج ومن المودة إلى العداء ، ومن الشكر والإعجاب إلى الذم والانتقام . ونحن نعلم أن العلماء لم يكتبوا في «نفسيات الجماهير والجماعات» ، ويدرّسوا طباعها ويدونوا آراءهم فيها إلا منذ عهد قريب ، ولم تكن في عهد شكسبير حكومات شعبية كالتى نعرفها اليوم ، فكنا نقول : إنه نقل عما سمع ورسم على ما رأى ، ولم يصل إليه من أنباء الرومان واليونان إلا ما وصل إلى كل قارئ بين عامة القراء في زمانه فما استخرج منه أحد علماً لا هواه الجماعات ولا وصفاً لأساليب الدعاة .

لقد بلغ من إغراب شكسبير في ابتداع الصدق أنك لا تقف فيه عند

غريب فأنتم تمر بشخصه وأقوال رجاله ونسائه كما تمر بمدينة قد ألفتها عشرين سنة لا يخفى عليك خاف من مناظرها ، ولا بديع مستغرب من مظاهرها . حتى قال برنارد شو : « لم أبلغ العشرين من عمري حتى كنت أعرف كل إنسان في روايات شكسبير من هاملت إلى أبورث أكثر من معرفتي لمعاصري من الأحياء » .

ولم يقتصر ابتداء شكسبير على خلق الاناس بل تراه يقتحم عالم الجن والاشباح والسحرة والمشعوذين والعرافين ويأتى فيه بما يجعلك تؤمن بوجود هذا العالم الخافل بالغرائب والعجائب .

ولنضرب مثلاً بعض شخصيات شكسبير وترى كيف صورها ، وكيف كان عالماً فذاً بالطبائع البشرية ، تجد فيه كل أمة شاعرها ، وتجد في أشخاصه أناساً يعرفونهم ، هذا « عطيل » صورته لنا قائداً مغرباً فارعاً ، قوى العضل ، أسود اللون حاد الطبع ، قليل التأمل ، بالغ الجرأة ، طيب القلب ، ساذجاً إلى حد الحق ، هذا الرجل قد أحب زوجته « ديدمونة » حباً مبرحاً ، فلما سعى بينهما الدساس المخادع « ياجو » بالوقعة ، وأوهم الزوج الطيب أن زوجته تخونه تحالفت كل العناصر المركبة في طبيعة « عطيل » تجمعت أجزاء شخصيته من جنسه الحار ، وطبعه ورعوته وجراته إلى غداوته وسذاجته فأدى ذلك إلى السكارثة وكان ينبغي أن يؤدي إليها فهو لم يحاسب نفسه طويلاً ، ولم يتردد كثيراً ولم يقلب الأمر على وجوهه ، ولم يتأمل ، ولم يتشكك ، بل هجم على زوجته الرقيقة البريئة يقتلها ويقتل نفسه وقد علم ببراءتها بعد فوات الأوان . وإن المشاهد يرى كل هذا ويكاد يصيح به : تمهل أيها اللاحق ، ابحث وحقق . ولو استمع عطيل إلى هذا النصح لكان شخصاً آخر غير عطيل بطبيعته التي عرف بها .

وعلى النقيض منه ترى شخصية « هاملت » فهو من أبناء الشمال : بارد الطبع أشقر الشعر ، عميق الاطلاع ، كثير التأمل ، معقد النفس ، هذا الرجل قد علم أن عمه قتل أباه وتزوج أمه ، علم ذلك من شبح أبيه نفسه ، ظهر له ورآه بعينه مع الرفاق والحراس ، وسمع صوته وهو يهيب به أن ينتقم له من قاتله ،

ويستحلفه بقسم رهيب ثلاث مرات أن يثأر له ، ولكن هاملت ، لا يقدم بل يظل يقلب الأمر على وجوهه المختلفة ، ويتشكك فيما سمع بأذنيه ، ورأى بعينه ، ويمضى يتأمل ويبحث ويراقب ويحقق ، والمشهد يرى كل هذا ويكاد يصبح به : « فيم كل هذا التردد والتأمل والتفكير ؟ أقدم ، انتقم ، ولو استمع إلى قول الناصح لكان شخصية أخرى غير هاملت بطبيعته التي ظهر عليها .

ولو أن هاملت كان مكان عطيل لما قتلت ديدمونة ، ولقلب الأمر على شتى وجوهه حتى يظهر له إفك الساس وتنكشف له الحقيقة ، ولو كان عطيل مكان هاملت لاسرع من توه حين رأى شيخ أبيه يهيب به أن ينتقم له لاخذ سيفه وقتل عمه دون تردد أو تأمل أو تفكير ، وبذلك تنتهى الرواية فى الفصل الأول وتبطل المأساة ، مأساة النفس المعقدة بما فيها من درس وغموض وتحليل .

وبهذه النظرية الشاملة للإنسانية ، وبهذا التنوع فى عرض الشخصيات ، وبهذا العمق فى التحليل والمهارة فى التصوير ، والقدرة على سبر أغوار مختلف النفوس مهما تعددت وتباينت بلغ شكسبير ما بلغ فى عالم الأدب . لم يكن شكسبير يقص علينا ما صنعه أبطاله ، وما هم خليقون أن يصنعوه ، وإنما يرينا إياهم وهم يصنعون ما يليق بهم ويصفون أنفسهم بالسنتهم وأعمالهم ، فلم يكن دارسا ومحللا فحسب ، ولكنه كان خالقا ومنشئا . أو بعبارة أخرى لم يكن فى مجال قص القصة وإنما كان فى مجال التمثيل ، ولم تكن تمثيلياته مجموعة من الخطب الطويلة المملة والأخبار التى تلقى على المسرح ، وإنما كان حواراً وعملاً ، وهذا ما يميز مسرحياته عن المسرحيات الاتباعية كما عرضناها عليك آنفاً .

أما من حيث وحدة الزمان والمكان فلم يحرص شكسبير عليهما ألبتة اللهم إلا فى مسرحية واحدة وهى « العاصفة » ، وكانت آخر مسرحياته ، وذلك لأن طبيعته كانت تأبى أن تتقيد بقيود ، وقد ناقشنا آنفاً ما لوحدة الزمان والمكان

وما عليهما ، ونقول هنا إن شكسبير كان يعرض الحوادث كما تقع ، ويعطى صورة مكبرة لها سواء وقعت في يوم أو أيام ، وفي مكان واحد أو عدة أماكن ، ولقد كان المخرجون يجدون صعوبات جمة في إخراج مسرحياته لتعدد مناظرها واختلاف أماكنها وكثرة ما بها من أشخاص ؛ فرواية كليوباترة بعضها يقع في مصر وبعضها يقع في روما وبعضها في أثينا وبعضها في مسينا وفيها مناظر كثيرة ومعارك ومواكب ، وكان شكسبير يعنى بالفخامة في اللباس حتى يبلغ حد الإسراف كما في روايته هنري الثامن . وكأني به كان ينظر من عالم الغيب إلى عصرنا الحاضر وإلى دور الحياة في عرض المسرحيات وقدرتها على الإخراج . ولكي يتضح لنا الفرق بين شكسبير ومسرحيات الإبداعية ، وبين زعماء المدرسة الاتباعية في النقد بهذه القوانين علينا أن نوازن بينه وبين « راسين » ، أحد زعماء المدرسة الاتباعية في روايتين تتفقان في الموضوع ولتأخذ مثلاً « أنطوني وكليوباترة » عند شكسبير و « بريسيس » عند راسين ، فكلاهما تعالج موضوع محببين لهما مكانة ممتازة ، وكلاهما يجعل المأساة في تعارض ما يقتضيه الحب وما تقتضيه الحياة . وكلاهما تقع حوادثها في أيام عظمة الرومان ، ويترتب على أقدار الأفراد أخطر النتائج بالنسبة للدولة . أما رواية شكسبير فطالفة بأوجه النشاط الإنساني ومترعة بألوان الحياة على اختلاف ضروبها ؛ يطالعها فتحسب أن الشاعر لم يدع من الدنيا شيئاً لم يصوره . فالأشخاص في الرواية تتنوع طبقاتهم وطبائعهم : منهم قادة الجيش والفرسان والساسة والمزارعون والخصيان والأباطرة والأميرات والوصيفات ، وبجانب هؤلاء مئات غيرهم . وبحسبنا أن يكون من بينهم « كليوباترة » بتعدد جوانبها وتشعب نواحيها ، فهذه المأساة زاخرة بحوادثها ففيها المعارك والدسائس والزواج والطلاق والخيانة واختلاف الأصدقاء واتلاف المتخاصمين والموت والأسر ، وهذا العالم الزاخر بحوادثه يمتد في الرواية إلى أمد طويل من الزمن ويشمل رقعة واسعة من الأرض فترى مشهد الحوادث في الاسكندرية آنأ وفي روما آنأ آخر ، وينتقل إلى أثينا ثم إلى مسينا ، ولقد ارتاع بعض النقاد من هذا التغيير السريع ، والانتقال المفاجيء في حوادث الرواية ، ولا سيما والشاعر لا يتحرج من أن يعرض عليك منظرأ لا يدوم أكثر من بضع دقائق فنشهد فيه جيشاً رومانياً

ينحوض أرض سوريا ، فيعد هؤلاء النقاد ذلك تحدياً للوحدات التقليدية لم تسوغه الظروف ، ناسين أنه يمثل هذه التفحات الفنية واللغات العبقريّة استطاع شكسبير أن يعرض على نظارته صورة قوية للقلقة التي شملت أرجاء البلاد جميعاً فيحسون انهيار الإمبراطوريات واندثار العروش .

أما لدى راسين في مسرحية « برنيس » فالمأساة كلها تقع في غرفة واحدة صغيرة وحوادث الرواية تتطلب لحدوثها في عالم الواقع زمناً لا يكاد يزيد على زمن تمثيلها ساعتين ونصف ساعة ، وأشخاص الرواية عددهم ثلاثة ، وموضوع الرواية لفظة بسيطة لا تعقيد فيها ولا تشعب ، فكان عجيباً ألا يؤلف راسين من هذه المواد القليلة مأساة ، وقد حرص كل الحرص ألا يقع في روايته فعل عنيف أو مفارقة أو تعقيد في مجرى الحوادث ، وكان كل اعتماد في التأثير على النظارة ينحصر في طريقة علاجه لعدد قليل من المشاعر الإنسانية يتفاعل بعضها مع بعض ، ولا تسكاد تحس في الرواية أثراً للعالم الخارجى الواقع — ذلك العالم الذى كان لب رواية شكسبير وحياتها ، وكل ما يقدمه إليك راسين من حوادث العالم الخارجى أن يشعر بفته الرائع أرب وراه الأزمة النفسية المأدبة التي وقعت في الغرفة الصغيرة مؤثرات في العالم الخارجى تلعب دورها وتعمل وتترك أثراً ، فالقوة التي فصلت بين الحبيبين أمر من ولى الأمر وواجب الدولة يجب أدائه ، فإذا ما جاءت الساعة الفاصلة رأيت المحب « تيتوس » يتردد قليلاً ثم يختار لنفسه أداء واجبه مؤثراً ذلك على البقاء إلى جانب حبيبته ، وما الحافز له في اختياره إلا كلمة واحدة ينطق بها هي « روما » فهذه الكلمة يستغنى عن الخروج بك من الغرفة الضيقة إلى العالم الفسيح الذى يحول بك شكسبير في رحابه .

مسرحية شكسبير فيها شمول ، ومسرحية راسين فيها تركيز ، ومسرحية شكسبير من الصعب إخراجها كما وضعها الشاعر على المسرح بكل جمالها وجلالها ، بل لا بد فيها من الحذف والتعديل ، وعلى العكس من ذلك مسرحية راسين التي قيست بمقياس المسرح وقدر زمنها ومقتضيات المسرح تمام التقدير ،

لأنه على كل حال فرق بين العبقرية والانطلاق والحرية ، وبين الصنعة والمنطق والتقيد بالقوانين .

أما وحدة العمل أو الموضوع ، أعني الاختصار على عقدة واحدة في المسرحية فقلما التفت شكسبير إلى هذا ، بل كانت رواياته تحتوى على أكثر من عقدة . كانت هناك عقدة رئيسية تمثل العناصر الثابتة في الإنسانية وعقدة أو عقد ثانوية تمثل بعض المظاهر المؤقتة في حياة الإنسان : وكان غرض شكسبير من العقدة الثانوية هو إثارة اهتمام الجمهور ، واستيفاء عنصر الجاذبية حقه ، وقد أفاد من وجود عقدتين في التمثيل وذلك لأنه لم يسكن في عهده توقف عن التمثيل إلا في حالتين : في حالة استراحة الممثلين وفي حالة تقديم بعض المنوعات للنظارة ، وفي الوقت الذى كان يستريح فيه يمثّل العقدة الرئيسية قليلا كانت تدور حوادث العقدة الفرعية . وعلى كل فاختصار المسرحية على عقدة واحدة يقتضى البساطة في الموضوع ، وموضوعات شكسبير كانت معقدة لأن شاعريته كانت معقدة ، ولم يكن المهم عنده هو وحدة الموضوعات أو العقدة . وإنما هو وحدة التأثير في الجمهور . ثم إن العقدة الفرعية مكنته من إظهار شخصيات ثانوية كثيرة بجانب البطل ، وعرض نماذج بشرية أخرى لها اتصال مباشر بحياة البطل وتقريره مصيره . ومن ميزات المسرحية الإبداعية كما وضعها شكسبير كثرة الأشخاص في الرواية ، وهم أنماط شتى من الناس رجالا ونساء . بينما قل عدد الممثلين في المسرحية الانباعية قلة شديدة ، لأنهم كانوا هم الأبطال ، وحوادث الرواية تتركز فيهم دون سواهم .

ومن ميزات المسرحية عند شكسبير كذلك عرضها للأعمال العنيفة أمام النظارة ، وقد أشرنا سابقاً إلى أن جمهور عصره كان يلتذ بمشاهدة هذه الأعمال وأن « مارلو » و « كد » قد سبقاه إلى ذلك ، كما أشرنا إلى أن المدرسة الانباعية كانت تتحاشى تمثيل هذه الأعمال العنيفة على المسرح ، وإنما ينجر عنها فقط ، وهذا ما دعا « فولثير » لانتقاد شكسبير انتقاداً مرأ حين يقول : « هاملت مسرحية غليظة متوحشة ، ولا يمكن أن يكتبها أحقر حقير في فرنسا وإيطاليا . هاملت

يحين في الفصل الثاني ، وخليته في الفصل الثالث ، والأمير يقتل والد خليته ،
ويظن أنه يقتل قاراً ، والبطلة في المسرحية تلقى نفسها في النهر ، ويحفرون قبرها
على المسرح ، وحفارو القبور يفوهون بكلمات نائية لاتناسب للمقام ، ويضحكون
وهم يمسكون جماجم الموتى ، ويرد عليهم هاملت بكلام لا يقل سخفاً عن كلامهم ،
وفي هذه الأثناء يغزو أحد الممثلين بولندا ، وترى هاملت وأمه وحامه يعاقرون
الخمر على المسرح ، ويغنون على المائدة ، ويتشاجرون ويتضاربون ويقتل بعضهم
بعضاً .

• ولقد يظن المرء أن المسرحية جميعها من قجاج شخص همجي سكران ، ومع
كل هذا ففي وسط تلك الفوضى التي تجعل المسرح الإنجليزى سخيفاً وهمجياً يحسد
الإنسان في هاملت . وهذا من الغرائب التي لا يستطيع المرء تأويلها . بعض
التفحطات الممتازة التي تليق بأعظم العبقريات . ويخيل إلى أن الطبيعة قد سرها أن
تجمع في رأس شكسبير كل ما تستطيع أن تتخيله من عظمة وقوة ، مع كل ما يمكن
أن ينتجه أغلظ الناس طبعاً ، وأسخفهم ذوقاً من كل شيء بالغ العاية في الضعة
والقيح ، .

هكذا يقول فولتير في مقدمة (سميراميس) ويرد عليه الدكتور جونسون
سمع أنه من أنصار الاتباعية ولكنه - وهو الذي طالما انتقد شكسبير وعامله معاملة
التليذ الشقى - لم يقبل أن ينتقد ذلك العبقري من قلم فرنسى ليقول « هذه الدراما
مرآة الحياة ، ولعل الذي ضل خياله باقتفاء أثر الأشباح التي يعرضها أمامه بعض
الأدباء يشنى من هذيانه بقراءة العواطف الإنسانية ، معبراً عنها بلغة الإنسانية ،
وبالمناظر التي يرى فيها الراهب المتعبد كيف يتعامل مع العالم ، والكاهن الذي يتقبل
الاعتراف كيف تتطور العواطف . إن حب شكسبير للطبيعة قد عرضه لملت بعض
النقاد الذين يبنون تقديم وأحكامهم على مبادئ ضيقة . يرفض فولتير ملوك
شكسبير لأنهم في رأيه لا يمثلون الملكية ووقارها تمام التمثيل ، ويظن فولتير أن
الوقار قد انتهكت حرمة إذا رأى الأمير الدانمركى (هاملت) وهو يطالب

بالعرش يمثل سكران . ولكن شكسبير يجعل الطبيعة دائماً في الحوادث ، وربما تطلبت مسرحيته بعض الرومان وبعض الملوك بيد أنه لا يفكر إلا في الرجال . وهو يعرف أن روما ككل مدينة فيها رجال من مختلف الطبقات والطباع والأمزجة فإذا احتاج إلى مضحك ذهب إلى مجلس الأعيان واختار من بين أعضائه ذلك المضحك ، وكان يميل إلى تمثيل المنتصب في أسوأ حالاته ولذلك مثله سكران وهو يعلم أن الملوك يحبون كما يجب بقية الناس ، وأن الخمر لها تأثير على كل العقول حتى الملوك . إن الشاعر يتجاوز عن المميزات السطحية التي تفرق بين أمة وأخرى ولكنه يصور الشخص ويصور الرجل ، ويترك المظاهر .

هذا وقد حرص شكسبير بجانب تصويره الشخصيات في مختلف أحوالها على إعطاء اللون المحلى من العناية بالملايس والمناظر ، ولم يكن الغرض هو تصوير الواقع ولكن الغرض كان الإيهام بالواقع ، وكانت الملايس غاية في الفخامة وفي بعضها إسراف شديد كما في رواية هنرى الثامن ، وقد أضافت الموسيقى والغناء كثيراً من الجمال للرواية .

أما من حيث اللغة فيختلف شكسبير عن زعماء المدرسة الاتباعية في استخدامه للشعر المرسل بينما هم لا يكتبون مسرحياتهم إلا بالشعر المقفى الذى يفتى المعنى فيه عند نهاية كل بيت ، ولكن شكسبير لم يستخدم الشعر المرسل دفعة واحدة ، بل تدرج في ذلك تدرجاً طبعياً ، ففي روايته الأولى «جهد الحب ضائع» نرى ما يقرب من ثلث الرواية شعراً مقفياً وثلث الأخير شعراً مرسلًا - هذا إذا استثنينا بعض الأجزاء الشعرية في المسرحية - ثم يأخذ الشاعر في إهمال القافية شيئاً فشيئاً حتى تختفي من شعره أو تكاد اللهم إلا في الأغاني التي يستلزمها سياق الرواية فقد حرص على أن تكون كلها شعراً مقفياً .

وكما أن القافية تظهر في نتاجه الأول وتختفي في نتاجه الأخير ، نلاحظ كذلك تطوراً آخر ، وهو أنه في شعر المرحلة الأولى يغلب عليه أن يختم المعنى عند نهاية كل بيت كما كان يفعل الاتباعيون ، أعنى أنه يجعل كل سطر وحدة معينة قائمة

بذاتها ، فلما تمس بالكتابة ، وازداد مهارة ورشاقة في الشعر المرسل أخذت تقل هذه الظاهرة فيجرب المعنى من البيت إلى الذى يليه ، ولا يحرص الشاعر على أن ينتهى المعنى بنهاية البيت . وقد عدت الأسطر المستقلة المعنى فى إحدى روايات المرحلة الأولى فوجدت تسعة عشر سطرأ فى كل عشرين ، وعدت أمثال هذه الأبيات المستقلة فى إحدى رواياته الأخيرة فوجد أنها لا تزيد على الثلاثين .

ولم يكن المهم هو استخدام الشعر المرسل ، ولكن المهم هو قدرة شكسبير الفائقة على التعبير ونحكه فى اللغة حتى صارت عباراته متميزة عن كل ما سواها ، وجرت على أسنة الأدباء وأقلامهم منذ عصره حتى اليوم ، وقد أقعدها كثرة التداول لإدراك الناس ما بها من جمال ، بيد أننا إذا أنعمنا النظر فى أسلوبه وجدناه الكامل فى كل اتجاه وفى كل نوع فيما يسمى بالأسلوب الفخم وفيما يسمى بالأسلوب العادى ، فى المأساة وفى الملهاة ، وفى الجذ وفى المزل وفى السخرية بل وفى التافه . فحينما يحتاج الموضوع لهذا الأسلوب الكامل تجدد شكسبير يبرزه مراعىاً مقتضى الحال ، وهذا هو سر عظمتة فى عباراته التى تضفى على الموضوع رداء خاصاً ، وتحدث فى نفس القارئ والسامع التغيير المطلوب .

هذا وقد أطلقت على روايات شكسبير الأخيرة بيركليس وسبيلين ، لأن فى هذه المجموعة نرى أطفالاً مفقودين يكشف عنهم أحب الناس إليهم وأقربهم منهم وفيها مناظر البحر والجبال ، وفيها يربط ما انفصم بين الناس من أواصر ، ويلاقى بين من شنت الدهر من أهل وأحباب ، ويجعل العدو يصفح ويعفو عن عدوه ، وإثم يكفر عن إثمه بالتوبة لا بالموت . وفى هذه المجموعة من الملاحى نرى أزواجين يتصالحان بعد خصومة ، والولد يستغفر الوالد بعد عقوفه ، ولعل اسم الحركة الرومانتيكية أو الإبداعية أخذ من الاسم الذى أطلق على هذا المجموعة . وقبل أن نختم هذه الملحة الخاطفة عن وليم شكسبير سيد من كتب فى الدراما نلقى نظرة عاجلة على نتاجه ونوعه .

وقد اصطلح النقاد على تقسيم حياته الأدبية إلى أربع مراحل تمتد كل منها سنة

أعوام على وجه التقريب . فى المرحلة الأولى (١٥٨٨ - ١٥٩٤) أخرج (تيتوس أندرونكس) و (جهد الحب ضائع) و (ملهاة الأخطاء) و (حلم ليلة فى منتصف الصيف) و (سيدان من فيرونا) و (هنرى السادس) بأجزائها الثلاثة و (ورتشرد الثانى) و (رتشرد الثالث) و (روميو وجوليت) وكلها ملاء لإلا روميو وجوليت فقد كانت المأساة الوحيدة فى هذه المجموعة ، كما أنتج فى هذه المرحلة قصيدتيه العصاوين (فينوس وأدنس) و (لوكريس) .

وأما فى المرحلة الثانية (١٥٩٥ - ١٦٠١) فقد أنتج مجموعة من الروايات هى (الملك جون) و (ناجر البندقية) و (ترويض الفم) و (هنرى الرابع) بجزأياها و (زوجات نندسور المرحات) و (هنرى الخامس) و (جصعة ولا طحن) و (كاترهوا) و (الليلة الثانية عشرة) و (خير كل مايتهى بخير) ، كما أنتج بعض مقطوعات شعرية ، وكل نتاجه المسرحى فى هذه المرحلة ملاء .

أما المرحلة الثالثة (١٦٠١ - ١٦٠٧) فقد أنتج فيها (يوليوس قيصر) و (هاملت) و (كيل بكيل) و (عطيل) و (ماكبث) و (الملك لير) و (ترويتس و كرسدا) و (أنطوفى و كليوطرا) و (كوربولانس) و (نيمن الأثينى) وفى هذه المرحلة نجد معظم نتاجه مأسى إلا روايتين هما (كيل بكيل) و (ترويتس و كرسدا) ، ومع ذلك فقد ذكرنا آنفا أن هاتين الملهاتين مفعجتان بالمناظر الحزينة ، وتكادان تقربان من المأساة لولاهما السعيدة . ويظهر أن موت وحيدة (هاملت) قد أثر فى نفسه وأحزن فؤاده فأنجه هذا الاتجاه الحزين نحو المأساة .

وأما فى المرحلة الأخيرة (١٦٠٨ - ١٦١٢) فقد أخرج (بركليس) و (العاصفة) و (سمبلين) و (حكاية الشتاء) و (هنرى الثامن) ونتاج هذه المرحلة كله ملاء . ويظهر أن نفس الشاعر كانت قد صفت واستراحت بنظم حياته الأدبية بهذه الخاتمة المرحية .

ولنلخص هنا فى إيجاز إحدى مآسيه العظيمة ولتكن (ماكبث) . كان

ماكبث وصديقه (بانكو) عائدین إلى بلادهما اسكتلندا بعد حرب ظفرا فيها بنمر عظیم ، فاعترضهما ثلاث أشباح شديدة بالنساء . أما الأولى فحيت ماكبث باسمه ، ثم زادت الثانية على تحية أختها وسمته شريف (كودر) مع أنه لم يكن له في هذا اللقب مطمع ، ثم تقدمت الثالثة لحيته بقولها : مرحباً بملك المستقبل ، ثم التفتت هذه المخلوقات إلى (بانكو) وتنبأن له بأن أبناءه سيكونون ملوكاً على اسكتلندا، وإن لم يجلس هو على عرشها، ثم استحلن هواء واختفين عن الأنظار ، وما هي إلا فترة وجيزة بعد ذلك حتى جله إلى ماكبث رسول من الملك ينبئه أنه قد خلع عليه لقب (شريف كودر) فأخذت الآمال تجيش في صدره بأن تتحقق النبوءة الثانية فيصبح ملكاً على البلاد كما تنبأت الساحرات .

وكان لماكبث زوجة قد أسر إليها بنبوءة الساحرات وما يتحقق منها ، وكانت هذه الزوجة شريرة طموحاً لا تبالي أى سبيل تسلك في سبيل الوصول إلى العظمة هي وزوجها . فأخذت تعرض ماكبث وتغريه بأن يقتل الملك (دنكن) في أثناء زيارته لهما في قصرهما ، وبعد تردد طويل تقدم ماكبث بخنجره نحو الملك النائم وقضى عليه بطعنة واحدة .

وأصبح الصباح وكشف عن الجريمة ، فتظاهر ماكبث وزوجته بالحزن الشديد واتهما بالقتل حراس الملك . فلما خلا العرش يموت الملك وفرار ولديه آل الملك إلى ماكبث فتحققت النبوءة الثانية ، وبلغ ماكبث وزوجته ما كان يصبوان إليه من مجد ، ولكن أنى لهما طمأنينة النفس وهما يعلبان بما قالته الساحرات لبانكو أن الملك من بعدهما سيؤول إلى أولاده ، إذاً فليقتلا بانكو وابنه ليبتل هذا الجزء من نبوءة الساحرات .

رصد له في الطريق من يقتله فكان ذاك ، وقتل بانكو ، ولذا ابنته بالفرار ومن نسل هذا الابن تعاقب الملوك على عرش اسكتلندا . وشاء الله بعد أن تم هذا الاغتيال الشنيع أن خيل لماكبث وهو في الحفل كأنما دخل الحجرة طيف بانكو ، وكأنما جلس الطيف على المقعد الذى أوشك ماكبث أن يجلس عليه ،

وارتاح لذلك وصاح فرعاً فدهش المدعوون لا رتباعه وهم لا يرون شيئاً يدعو إلى الفرح ، فأسرعت زوجته إلى فض الحفل خشية أن يؤدي اضطراب زوجها إلى افتضاح أمرهما .

وأخذت الرزى تنساب ما كبت ، فذهبت إلى الغلاة فيذهب الساجرات يستنبهن حوادث الأيام ، فأخرجن له روحاً نادماً باسمه وأمره أن يجلب شريف (فايف) ، ثم أخرجن له روحاً ثانية في صورة طفل مضرع ، بإسماء ينزبه أنه لن يكون لابن أثى قدرة على إيذائه ، ثم أخرجن له روحاً ثالثة في صورة طفل على رأسه تاج وفي يده شجرة فقال له : إنه لن يغلب على أمره حتى تسير نحوه غابة (بيرنم) .

عاد مكبت بعد هذه النبوءات الجميلة راضى النفس مطمئن القواد ، فلن يؤذيه ابن أثى ، ولن يغلب إلا إذا تحركت نحوه غابة . وهل تحرك أشجار الغابة من منابتها ، لكن حدث أن تجمع أعداؤه في انجلترا وانضم إليهم (شريف فايف) وسار جيش الأعداء حتى اقترب من قصره ، بيد أن نبوءة الساحرات كانت لا تزال تفسح له في الأمل إلى أن جاء رسول ينبه ابن غابة بيرنم ، قد تحركت ، ولم يكن ذلك وهما ولا خيالاً لأن جيش العدو قد اقتلع غصون الشجر ليحرق نفسه بها ، فبدأ الجنود في أيديهم تلك الغصون كأنهم غابة تسير . وكان الختام أن التقى في حومة القتال ما كبت بعدوه (شريف فايف) المسمى مكدف ، فما أن علم منه أنه لم تله أثى كما تلد النساء الرجال ، بل أخرج من بطن أمه قبل أن يحين يوم ميلاده حتى خارت قواه .

واتى الأمر بقتل ما كبت وقدم رأسه هدية إلى (ملكهم) بن (دنكن) وهو يحكم الوراثة ملك البلاد الشرعى .

ولعل هذه الرواية تعطينا فكرة واضحة عن طبيعة المأساة لدى شكسبير ، ومن المهم أن نلاحظ هنا أن شكسبير لم يجعل تصرف الإنسان وحده هو المسئول

هـ : بل ثمة القضاء والقدر ، ويده الخفية التي تتحكم في مقدرات الإنسان ، بين عظمير القضاء والقدر لدى شكسبير ولدى الإغريق أنه في المسرحية قوة تتحكم في مصير الإنسان وعمله لا يملك لها دعماً ، بينما نراه عند صدقة عمياء ، تارة تحول بين الحبيبين وبين السعادة كما في روميو وجوليت ، تارة توجه أبطال المآسي الأخرى كعطيل وهاملت ومكبث ، وليكنته على أى بطل من هؤلاء الأبطال ، بل نرى مصائرهم من صنع أيديهم حين يملكون صيغيات لا طاقة لهم بها .

أ ومن مآسي شكسبير الخالصة : الملك لير ، ولقد وصفها (برادلى) ظم أعمال شكسبير ، وأحسن مسرحياته كلها ، وأنها المأساة التي يستعرض وة ما بلغته ملكاته المتعددة ، وأوقد علينا أن نفقد جميع مسرحياته عدة لطالبت أغلبية الذين يعرفونه خيراً من سواهم ، ويقدرونه أكثر هم بالإبقاء على مسرحية : الملك لير . وإن كانت أقل مآسيه شهرة . ويقول برادلى : « إن أسلكها في ذهني ضمن مجموعة أعمال أخرى مثل بيوس » ، والكوميديا الإلهية ، بل ضمن أعظم سمفونيات بيوفن (١) .

تلخص هذه المأساة في أن الملك لير ملك بريطانيا حين بلغ الثمانين من أى أن يقسم مملكته بين بناته الثلاث حتى يلقي تبعة الملك ومهامه على الشباب ، وكانت كبراهن (جونريل) متزوجة (دوق ألباني) ، ما (ريجان) متزوجة (دوق كورنوال) أما صغراهن وأحبهن إلى قلبه : بيليا (فكانت لا تزال فتاة عذراء تنافس على حبها ملك فرنسا ودوق يا .

د أراد الملك قبل أن ينفذ مشروع التقسيم هذا أن يتأكد من حب بناته ن يرى كيف تعبر كل منهن عن هذا الحب ، فدعاهن إليه وطلب أن تعبر

(١) مآسي شكسبير الجزء الثاني تأليف اس برادلى ترجمة حنا إلياسي ، ٥٤٤ .

كل منهن عن حبها له فأخذت كل من جونريل وريجان تبالغان في درجة جهمة لا يبيها حتى قوت عيناه ، ثم التفت إلى صفراهن « كورديليا ، قاتلاها :

« والآن يا بهجة القلب ، أيتها الأخيرة من بناتنا ، ولست الأخيرة في درجة حبنا — ماذا عندك من القول تعبيراً عن حبك لنا حتى تطغرى بثلك أئمن بما ظفرت به أختاك ؟ »

وكان الملك لير ينتظر من « كورديليا — وهي أعز بناته لديه — أن تسمعه من معسول الكلام ، وعبارات المحبة ذوب قلبها ، وخلاصة ودادها . ولكن كورديليا كانت بسيطة ، صادقة ، صريحة مخلصة ، وكانت تستمع إلى عبارات أختها المنسقة المصنوعة فتأسف لهجزها عن مجاراتها فأجابته صادقة :
لا شيء يا مولاي :

— لا شيء ؟ .

— لا شيء .

— تسكلمي مرة أخرى .

— وأسفاه يا أبني ! ما أضعفني وأعجزني عن حمل قلبي إلى قبي ، حب جلالتي .
يقدر ما تستوجه بنوق لك . لا أكثر ولا أقل .

وينضب الملك على بنته الصغرى ، ولم يظن إلى صدق كلماتها ، مع أنها يئنت له ما في كلام أختها من زيف حين قالتا إن حبهما وقف على والدها فكيف تزوجتا إذا ، ألم يكن لزوجيهما نصيب من الحب ؟ .

ثار على بنته وحرما نصيبها ، وصب عليها اللعنات . وقطع ما بينها وبينه .

كان الملك لير وهو في هذه السن المتقدمة ، ضريع النضب ، عتيداً ، لأنه تعود طول حياته الطاعة العمياء ، وكان الخلل قد ابتدأ يدب إلى تفكيره ، وإلا ما فكر

في التنازل عن الملك لبناته وأزواجهن، وإلا ما خفي عني صدق لمجة ، كورديليا ، وما في كلام أختها من نفاق .

ولم يحاول أحد من رجال الحاشية أن يرد الملك الذي انفجر بركان غضبه ضد ابنته الحبيبة إلى صوابه ، اللهم إلا (ليرل كنت) ، فقد حاول أن يهديه من تأثيرته ويثني على كورديليا فيقول له الملك لير :

— لقد شد الوتر والتوت القوس ، فأتق السهم .

كنت : فليصد سهمك حيث يصيب ، ولو مزق حده صميم قلبي : انظر إلى أهاب في ولاءك أن أرفع رأسي فأنتكلم حين أرى الجميع يطاطئون رءوسهم مطمئين إلى الملحق والرياء . إن صدق النصيح يامولاي فرض على الشرفاء ، عد إلى صوابك واعلم أن حب صغرى بناتك ليس أقل من حب أختها ، وأن ضعف الرعين لا يدل على خواء الإثاء .

ولكن الملك يستمر في لده وغضبه ، ويستمر كنت في محاولة إقناعه ويمز على الملك أن يقف أحد في سبيل إرادته وهو ما لا تطيقه فطرتنا ، ولا تفره كرامتنا ، وإذا كان حقا علينا أن نصون سلطاننا ، فلتلق الآن جزاءك . وأمره بأن يخرج من مملكته ، وقد أعطاه مهلة خمسة أيام يهيئ فيها نفسه للرحيل ، وإذا وجد في بريطانيا بعد عشرة أيام أهدر دمه .

ولا يسع كنت إلا الامتثال للأمر .

ويدعو الملك لير ملك فرنسا ودوق برجانيا حتى يرى إذا كانا يرغبان في الزواج من كورديليا بعد أن حرما ميراثه ووجهه وعطفه ، أما دوق برجانيا فيأبى أن يتزوجها ، وأما ملك فرنسا حين يعلم أن كل جرما أنها لم تستطع أن تتملق والدها كأختها يرضى بها ملكة على نفسه وعلى فرنسا ، وأخذها معه وانصرف ، ولكنها قبل مغادرتها قصر أبيها أوصت أختها برعايته ، وأن يكون عملها وفقا لكلامها ، فلم يتقبلا نصيحتها وأماناها .

ووزى الملك نصيب كورديليا على أختيها وتنازل عن تاجه لزوجيهما ،
واشترط أن يقيم عند كل منهما شهراً ومعه حاشية من مائة فارس ، محافظاً على
مظهر الملك دون سلطانه .

ولكن الاختين ما أن تحقق لهما ما أرادتا حتى تأمرتا على والدهما ،
واتفقتا على الحد من مطالبه والاستهانة بأوامره ، لأنه سريع الغضب ، سريع
التحول ، وقد تحول نعمته عليهما إلى نقمة ، إذ مدا له في جبل مطالبه .

وقبل أن يرينا شكسبير كيف نفذت الاختان مؤامراتهما على والدهما
الشيخ . يقدم لنا في الفصل نفسه مؤامرة أخرى ضد دوق (جلوستر) : إذ كان
له ولدان أحدهما شرعى وهو إدجار والآخر غير شرعى وهو (إدموند)
وكان الأخير حاقداً على والده وعلى أخيه لوضعه الشاذ في المجتمع ، ودبر في نفسه
خطة يقضي بها أخاه حتى ينفرد بالإرث وحده ، وذلك أن يوم والده أن ابنه
إدجار يتعجل موته طمعاً في ائتمتع بالميراث ، ويؤور خطاباً مهوراً بتوقيع إدجار
يقول فيه : « إن ما هو مفروض علينا من الطاعة والتوقير للشيخ قد حول
حياتنا إلى سلسلة من التكبد والشقاء » .

ويسأل أخاه أن يوافيه حتى يتحدث إليه في هذا الشأن ، وأنه إذا أمكن أن
يرقد والدهما كان له نصف ميراثه . ويحاول الأب المسكين المفجوع في واده أن
يستوثق من أن هذا خط ابنه فيؤكد له ابنه إدموند أنه خطه .

وينفرد إدموند بإدجار ويومه أن والده ساخط عليه ، وأن من الحرص
على حياته أن يتجنب لقياءه ، ويعطيه مفتاح غرفته حتى يسمعه كلام والده دون
أن يراه ، ويطلب إليه أن يحمل سلاحاً . كل هذا وإدجار في دهشة لا يكاذ
يصدق عقله ، ولكن إدموند يقنعه بأنه إذا لم يتأكد من كلامه فلا ضير عليه .

فها إذا مؤامرتان تسيران جنباً إلى جنب كل منهما تبين عقوق الأبناء
للآباء ، وأن الحرص على حطام الدنيا قد استل عاطفة البنوة من القلوب . واقد

أراد شكسبير بهذا أن يثبت أن هذا العقوق عام وليس فقط على بنى الملك وأن
حب الدنيا يصير الإنسان أدنى منزلة من الوحوش كما سنرى .

من قبل أن ينتهى الشهر الأول من إقامة الملك لير لدى كبرى بناته (جونوريل)
أدرك الفرق الهائل بين الأقوال والأفعال ، إذ أخذت تستكثر عليه ما احتفظ به
لنفسه من مظاهر الملك ليجرد أن يخدع نفسه ويوهمها أنه لا يزال ملكاً . فتناقت
خدعاً بفكراته ، وأمرت خادمه أن يتراخى فى تنفيذ أوامره ، وعزمت ألا تقابله
بعد رجوعه من الصيد .

وفى تلك الأثناء نرى طريقاً يترى الخدم ويتنكر ويعترض طريق
الملك ، مقدماً نفسه لخدمته ، ولم يعرفه الملك ، وكان ذلك وفاء من كنت ، وقرقياً
لما سيحدث لمولاه ، وقد قبل الملك أن يلحقه بخدمته ، ثم طلب استدعاء الخادم
(أزوالد) الذى أوصيه سيده بأن يتراخى فى تنفيذ أوامر الشيخ حتى يضيق بالمكان
ويرحل ، ويأتى أزوالد ويحجب الملك إجابة وقحة ، وخين هم بأن يوقفه ولى ،
فأرسل فى استدعائه فأبى ، وأخيراً أتى ، ولما أخذ الملك فى تعنيفه تمرد ، فاذا هم
بضربه قال : « ليس ذلك من حقه يا مولاي ، لا أسمع لك بمرور . وهنا
لا يطبق كنت بمساح هذه الإهانة فيركله ويدفعه إلى الخارج بقوة .

ويستدعى الملك مهرجه ليسرى عنه ، ويأتى هذا ويوسعه بخبرته ويقول الملك :
يا ليت لى طرطورين وابنتين .

لير — ولم هذا يا بنى ؟

المهرج — حتى إذا ما وهبتهما كل ما أملك أبقى لنفسى الطرطورين معاً .
هذا واحد أهبه لك فاتمس الآخر من يتيك .

ويشبه لللك بمن حمل حماره فوق ظهره وسار به فى الوحل ليضحك الناس
عليه ، ويقول له : « كلاً لم يكن فى تاجك الاصلح شيء من العقل يوم تركت
تاجك الذهبى » .

ثم تدخل ابنته (جونوريل) وتسمى إليه إساءة بالغة ، وتصفه بالخرف ،
وأنة لا حاجة به إلى كل هؤلاء الفرسان الذين يعربدون فى قصرها ، ويدعش

الملك لقولها ، وينكرها ، ويشور ثورة عارمة ويهددها بأن له ابنة أخرى وفيه سقيم لديها ، وأنه سيسترد ما منحها إياه ويدعو عليها دعاء منكرأ : « اسمي أيتها الآلهة الكريمة . ضعي في أحشائها العقم والإجداب وجمدي في جسدها أعضاء النماء ولا تخرجي من بدنها الملعون ولداً يسعدها ، فان كان قد كتب لها أن تنجب فليكن ولدها من النمل الفاسد ليثيب مسيخا مشوها : ويحيا منكوداً ، ويكون غصة دائمة ، وليعش ليعذبها بعقوبه حتى يعرف قلبها أن عضه الثعبان الأرقم أقل إيلا ما للنفس من جحود الأبناء » .

ولما رأت (جنوريل) عزم أيها على اللحاق بقصر أختها أرسلت إليها تخبرها بما حدث ، وأنه ينوي أن يسترد ما وهب ، وتنصحها ألا تستقبله في قصرها ، وفي الوقت نفسه يرسل الملك مع كنت الذي تسمى باسم (كايس) رسالة إلى ابنته ينبئها فيها بجريمة أختها في حقها ، وما أن علمت (ريجان) ابنته الثانية بما جرى في قصر أختها حتى غادرت وزوجها قصرهما إلى قصر جلوستر .

وهناك تمت مؤامرة إدموند ضد أخيه إدجار فيقول له : « إني أسمع خطوات والدي قادما إليك ، فقد أقتنى أحدهم سرك ، وأنتك محتجب في حجرتي ، ها هو ذا قادم الآن ، فليتنا أن أن نتظاهر بالمبارزة ، جرد سيفك ، ويطيع إدجار من غير أن يفكر في سبب هذه المبارزة ، ويهمس له أخوه سرأ : أسرع بالفرار ، ثم يصبح : « سلم نفسك واخضع لمشيئة والدك : فوراً ، ويهمس ثانية : « أسرع بالفرار ، فراها الأخ ، ، فاذا ما خرج إدجار أخذ إدموند يصبح : المشاعل ، المشاعل ، وأمرع إلى جرح نفسه ، ويقدم ذراعه الدامية إلى أبيه مدعياً أنه كان في صراع مع أخيه دفاعاً عن والده . ويعلن والده تبراؤه من هذا الابن العاق إدجار وسحرمانه كل شيء . وإهدار دمه ،

ثم تدخل ريجان وزوجها دوق كورنول ، وقد نمي إليهما ما اعتزم عليه إدجار من قتل والده ، ويضم دوق كورنول إدموند إلى حاشيته ، لأنه في أمس الحاجة إلى رجال يركن إليهم ويثق بهم » .

ويلتقى على باب قصر جلوستر رسول الملك لير ورسول ابنته ، ويتشاجران ، وما أن تعرف ريجان أن كنت أو كايس رسول أبيها إليها حتى تضع قدميه في قيد من خشب ، ويقول لها هذا : د لو كنت كلباً من كلاب أهلك ماجلز لك أن تعاملينى مثل هذه المعاملة ، فتجيبه : إنها إنما عاملته كذلك لأنه رسول أبيها . وإذا اعترض جلوستر على هذه المعاملة التى تسىء إلى الملك أخبره كورنول : إن مسئولية ذلك على .

أما إدجار فقد فر ولجأ إلى جوف شجرة فى الغابة ، ونكر نفسه ولبس أسماً بالية وأرخى صفائر شعره وادعى الجنون وتسمى باسم توم .

ويأتى الملك وحاشيته بعد أن ذهب إلى قصر ابنته فلم يجدها ، وأعلم أنها ذهبت وزوجها إلى قصر جلوستر ، ويرى أول ما يرى رسوله فى هذا القيد العجيب ويسأله عن فعل به هذا . فيخبره أن ابنته وزوجها هما اللذان فعلا به هذا الفعل الشنيع ، وروى له ما حدث . وعندما يسأل الملك عن ابنته وزوجها يقال له : إنهما متعبان من أثر السفر ولا يستطيعان مقابلته . ولكن الملك لا يرضى بهذا ويطلب من جلوستر أن يذهب ويأتيه بجواب أحسن من هذا ، فيعود بهما ومعهما ابنة الملك الكبرى جوتوريل . وأخذ الملك يقص على ابنته ريجان ما لقيه من أختها فتقول له : د إنك يامسدى رجل شيخ تقف على حافة الحياة . ومن الواجب أن يسودك إنسان رشيد ، ولذلك أتوسل إليك أن تعود إلى أختي وتعترف لها بذنبك .

ويرفض العودة ويقول : د ألا فلتسقط الدماء كل ما تدخر من التهمة على رأسها ، وليأكل الداء الويل عظام شبابها .

ولكن ريجان تنصحه بأن يقلل فرسانه إلى خمسة وعشرين ، وأن يعود إلى أختها حتى يتم الشهر المتفق عليه ، فيأبى ويفضل أن يخرج إلى الصحارى القاحلة متعرضاً فى شيخوخته لقسوة الرياح مجاوراً الذئاب والبوم على العودة إليها ، بل يرضى أن يكون عبداً مهيناً ولا يرضى بحوارها .

ويوجه خطابه إلى جونوريل : لن أراك بعد الآن ، وإن كنت من لحمي ومن دمي ، بل أنت بعض المرض في لحمي ولا أستطيع إنكاره . أنت قرحة عفنة ، أنت دمل خبيث ، أنت جرة ملتهبة ومتورمة في دمي الفاسد ، سأبقى عند ريجان أنا وفرسان المائة .

ولسكن ريجان تخيب ظنه ، وأنها لم تكن مستعدة لاستقباله ، وأنها في غير مقرها ، وأنه ليس بحاجة إلى هذا العدد الكبير من الحاشية ، وتشترط أن يعود لاختها ليتم الشهر ثم يعود إليها وليس معه إلا خمسة وعشرون فارساً . ووجد ريجان أشد قسوة عليه من جونوريل فأتجه بخطابه إلى الأخيرة قائلاً : « إذا ووزن بين الشرير ومن هو أشد منه شراً بدا على نصيب من الخير يستوجب بعض الرضا سأذهب معك » ، ولكن جونوريل تقول له : إنه ليس بحاجة إلى أي عدد من الفرسان ، وأن في خدمتها الكفاية .

وهكذا كانت البنتان العاقتان تباريان في التلاعب به وإيلامه . ولم يكن ما آله هو طرد الحاشية ، ولكن الجحود والعقوق ، ولتفت إلى ابنتيه وعيناه مغرورقنان بالدموع . ويحاول أن يكفكف غرب دمه ويقول لهما : « لا إن أبكي ، أيتها الذئبتان ، لن يكون ذلك ، سأنتقم منكما انتقاماً لم تسمح الدنيا بمثله ، ونحو مهرجه الجنون صامحاً به : « أيها الجنون لقد أدركتي الجنون » .

كان الليل مظلماً رهيباً ، والعاصفة في الخارج على أشدها ، فرعد وتبرق وتسح المطر سحاً ، وتدوى الرياح وتصرخ . وأصرت البنتان ألا تسمح برجل واحد من حاشية الملك في خدمته ، فأمر رجاله بالخروج ، وآثر أن يلقي العاصفة العاتية المدمرة وهو في هذه السن وفي تلك الليلة القرة وليس ثمة من مأوى إلا على مسافة أميال بعيدة ، ولم تحاول أي من بنته أو دوق كورنول أن يستبقيه ، بل منعنا جلوستر من هذه المحاولة .

وما كاد الملك يغادر القصر حتى قابلته العاصفة الهوجاء وانفض من حوله رجاله ولم يبق معه إلا المهرج ، وأخذت يبحث عنه في الغابة .

كان الملك في شيخوخته وضعف منته يستقبل العاصفة بجملد وقوة عارياً
الرأس . في مثل تلك الليلة التي تسكن فيها الوحوش إلى أوكارها والجوع
يمزق أحشاهما ولو استنجدت بها أولادها الصغار التي تموت جوعاً ، بهم هذا
الشيخ في وسط العاصفة . وثأب ثمة عاصفة أخرى في عقله تسوقه سوقاً حديثاً
إلى الجنون .

ويأعقوق الآبوة لكأتما ينهش هذا القم اليد التي تمتد إليه بالطعام ، واسكني
سأحكم القصاص . كلا ! لن أبكي بعد الآن .

أفي ليلة كهذه يوصد في وجهي الباب . انهمري أيتها العاصفة فأسأجل . أفي
ليلة كهذه ياربجان ، وجونوريل تعقان أباكا الشيخ الجنون الذي وهبكا قلبه الوفي
كل شيء ، ولكن لا ، إني أسلك سبيلاً يكمن فيها الجنون فلا تحاسنها ، ولا كف
عن الاستطراد .

ثم يخاطب الطبيعة العاصفة قائلاً :

ولا أتهمك أيتها العناصر بالقسوة ، فما منحتك ملكاً ، ولا دعوتك يوماً
بناتى : ولست مدينة لى بالفضل ، قصي إذا جام غضبك كما تشتهين ، فهأنذا عبدك
واقف بين يديك ، مسناً يائساً مريضاً واهن القوى محتقراً . ومع ذلك فاني أعدك
رسلاً ذليلة تمالئين بنتين مؤذيتين في شن حروب عانية ضد رجل في مثل شيخوختي
وشيبتي ، فياله من أمر فظيخ .

يجده كنت الملك والمهرج ويدخلون جميعاً كوخ نوم المسكين (وهو إدارج
ابن جلوستر متسكرآ) ، ثم يلحق بهم دوق جلوستر ؛ إذعز عليه ما أصاب
الملك وينقلهم جميعاً إلى بيت ريني قرب قصره حتى يجدوا الدفء ، مخالفاً بذلك
أوامر ريجان ابنة الملك وزوجها .

ولكنه يعود سريعاً ويأمرهم بالتوجه إلى دوفر لأنهم يأترون على قتل
الملك . وفي هذا الوقت يدس إدموند لآبيه لى دوق كورنول ، بأن أباه على
صلة بملك فرنسا الذي جاء بمجيئه لينزول إنجلترا ، وتزل دوفر ، ويأتى (أزوالد)

الخادم ويخبره كورنول أن جلوستر قد استضاف الملك وحاشيته في بيت ريفي ،
فيسج هذا ويأمر بالبحث عن جلوستر الخائن ، وإذا به يدخل فجأة ، فيأمر
كورنول الخدم بوضعه في القيد ، ثم يسألانه عن صلته بملك فرنسا ، فينكر
أن له أى صلة ، ويسألانه عن الملك فيخبرهم أنه ذهب إلى دوفر ، فيقلع كورنول
إحدى عيني جلوستر ويدوس عليها ويأمر ريجان بقطع العين الأخرى ، فيحاول
أحد الخدم الدفاع عنه فيطعن من الخلف ولكن في الوقت نفسه يجرح كورنول .
لقد صار جلوستر أعمى . وألقى في العراء ، وتبعه أحد خدمه وقاده إلى كوخ
نوم المسكين (ولله إدجار) ليأخذه إلى دوفر ،

ولما عادت جونوريل إلى قصرها سألت عن زوجها ، فقيل لها إنه متغيب
عن القصر ، وأنه أخبر بالغزو الفرنسي فابتسم ، وأن زوجته قادمة فقال : هذا
أسوأ : ونقل إليه خيانة جلوستر وولاء ابنه آدموند فاتهمه بقصر النظر .

ثم تقترب جونوريل من آدموند وتقول له : أنت حققت مرادنا فلن يطول
بك الوقت حتى تعلم أن التي تأمرك صديقة تحبك وتهواك . ثم تقبله ، وتعطيه هدية
ثمينة على سبيل التذكار ، ويقسم كل منهما للآخر أنه عبده حتى الموت .

ويأتي زوجها بعد انصراف آدموند ، ويوسعها سباً وتقرباً على ما فعلت
هي وأختها بأبيها والشيخ الوقور الذي تملك شبيه رأسه مشاعر النفس : والى
يلين لها كل قلب ، ولو كان قلب دبة مربوطة بالسلاسل .

وتصفه بالتخريف وأنه في الوقت الذي تعد فيه العدة لصد العدو الجائئ
في دوفر يلفظ بهذه السفاسف ، ثم يأنبها الخبر بأن دوق كورنول قد مات
متأثراً بجرحه ، فيحتقد ألباني أن هذا بعض عدل السماء ، وتسرع جونوريل لهذا
الخبر ولكنها تخشى على فتاها آدموند من أخيها .

ويصل (كنت) إلى دوفر ، ويعلم أن كورديليا قد أحيطت خبراً بما لاقاه
والدها ، وأنها بكّت بكاء مرّاً لجنود اختيها ومصير والدها ، وأنها أخذت

تبحث مع الأطباء في طريقة شفاء والدها من جنونه ، وأنها تبحث عن هذا الوالد في كل مكان ، وتقول : إن من يشفيه أعطيه كل ما ملكت يداي ، وأنها ما جاءت انجلترا غازية طامعة ، وإنما جاءت من أجل حبها لوالدها « الحب التقى . . . أيها الوالد الجليل » .

وبينا تبحث كورديليا عن أبيها الملك نحمد (ريجان) ، في قصرها تحاول أن تغري أزوالد خادم أختها بأن يسلمها الرسالة الموجهة إلى إدموند فيأتي فتحمله رسالة أخرى إليه بأنها تحبه وتريده زوجاً لها — ولم يمض على مقتل زوجها غير ساعات ، وتحرضه على قتل جلوستر إن رآه وله مكافأة عظيمة إن عاد برأسه .

قاد إدجار والده جلوستر إلى صخرة دوفر وأراد هذا أن ينتحر فوقها ، فأوهمه ابنه بأنه على الصخرة فألقى نفسه من فوقها ولكنها كانت حفرة صغيرة فلم يصبه أذى ، وبينا هما في الحديث إذا بأزوالد يأتي ويرى جلوستر ويهم بقتله فيتصدى له إدجار ويقتله ويفتشه فيجد خطاباً باسم أخيه من جونوريل تحرض فيه إدموند على زوجها دوق ألباني لتكون زوجة له ، فيحتفظ بالخطاب ، ويعلم خيانة هذه الزوجة وتأمرها على زوجها بعد عقوبتها لوالدها .

ويأتي الملك في ثياب ممزقة وعلى رأسه تاج من القش ويتعرف عليه جلوستر . ويبدأ الملك يخلط في كلامه ، ويأتي في أثناء ذلك بحكم ذهبية كعوله : والسلطة كلب له الطاعة ما دام مملوكاً ، « إن الثوب الخلق يبدى أدنى العيوب ، أما الطيلسان ذو الفراء فيستر كل شيء » ، « لف الخطيئة بصفائح من ذهب تنكسر دونها فصال العدالة ، واكسها بأسمال بالية تمزقها وتخرقها هبات النسيم ، ويخاطب جلوستر الأعمى بقوله : « ضع في محجريك زجاجتين وتظاهر — كما يتظاهر السياسي الفقير — أنك تبصر ما لا يرى الناس » .

وحمل الملك إلى المعسكر الفرنسي ، ووضع على فراش وثير ، وبجانبه ابنته كورديليا قبله وهو نائم وتقول : « هذا وجه يستطيع مقاومة الزوبعة العاتية والرعود العاصفة ، والبروق الخاطفة ، لو أني رأيت كلب عدوى ليلتذذ لآويته

بجوار ناري، ولو كان قد عضنى، ويستيقظ الملك فى هذه اللحظة، فيطلب إليها الطبيب مخاطبته .

كورديليا — كيف حال مولاى الملك ؟

لير — إنكم لتسيثون إلى إذ تخرجوننى من قبرى . أنت روح طاهرة ، أما أنا فمربوط إلى عجلة من نار تتساقط عليها دموعى كالزجاج المصهور . أين ؟

كورديليا — سيدى انظر إلى ..

لير — أتوسل إليك لا تسخرى بى . إننى شيخ شديد الحق غير سليم العقل ، ولكن يخيل إلى أنى أعرفك ، ولجئنى فى شك من أمرى ؛ لأننى لا أعرف أين أنا ، لا تضحكوا متى إذا قلت : إنى أعتقد أن هذه السيدة هى ابنتى كورديليا ، كما أعتقد أننى إنسان من لحم ودم .

كورديليا — أجل ! إننى ابنتك .

ويراها الملك ياكىة فيسألها الغفران .

ثم تدور المعركة بين الإنجليز والفرنسيين وكان ملك فرنسا متغنيا . فتدور الدائرة على جيشه وينتصر الإنجليز . وكان دوق ألبانى قد عزم إن هو انتصر أن يكرم الملك لير وابنته كورديليا ، ولكن آدموند يفوت عليه هذا ويضعهما فى السجن ويقول لها أبوها : وهيا بنا إلى السجن ، نحن الاثنين وحدنا ، سنغرد كما يغرد الطير فى القفص ، أنت تطلبين منى البركة فأباركك ، وأطلب منك الغفران فتغفرى . وكذلك تسحيا ونصلى ونغنى ، ونسمع البائسين يتحدثون عن أخبار البلاط، وسنحدث إليهم ، ونسألهم أى الفريقين خسر وأيهما ربح ، !

أما مصير بقية الأشخاص الرئيسيين فى المسرحية فهى كما يأتى : دفعت أخيرة جونوريل إلى التخلص من شقيقتها ريجان التى كانت تزاحمها فى حب آدموند فقتلها بالسم ، ولكن أمرها افترض ، فأمر زوجها دوق ألبانى بزجها

في السجن جزاء لها على جرمها وخيانتها له بحبها أدموند . وكان قد كشف سرها فقصت على نفسها بالانتحار .

وقصت كورديليا حياتها في السجن ثم ماتت مصلوبة في ريمان للشباب . وظل كشت في خدمة الملك لير حتى لفظ أنفاسه . واضطجع أمر أدموند وعرفت خيانتها فقتله أخوه إدجار في مبارزة ، وعندما استولى ألباني على السلطة أفرج عن الملك لير ولكنه لم يعيش طويلا بعد وفاة ابنته الوفية .

هذه هي مسرحية الملك لير . ولعل السبب في عدم تمثيلها كثيراً على المسرح هذا المجال الواسع الذي تضطرب فيه أحداث المسرحية . وهذه الخاتمة الاليمية للطينيين من الناس بما دعا بعض الكتاب أن يغير نهايتها ويجعلها سعيدة .

ولكن شكسبير كان يعرف صناعته تماماً ، فالملك لير أخطأ في أول الأمر بتقسيمه ملكه واتخاذاه بالكلام المصنوع . وقد عرض شكسبير بعينين من الناس كل منهما على نقيض الآخر ، فالأخيار : كورديليا وكنت وجلوستر وإدجار والمهرج . والأشرار : جونوريل ، وريمان وكورنول وأدموند وإيزو والد . وأنى بعقدنين متشابهتين ليبين شيوع الإثم والخطيئة ، وليبين أن في هذا العالم المظلم البارد قوة حاكمة مدمرة انطلقت لترد قلوب الآباء عن الأبناء والأبناء عن الآباء فتصيب الأرض بلعنة بحيث يسلم الأخ أخاه والأب ابنه للموت ، وتعمى الأبصار وتجن العقول ، وتخرج ينابيع الرحمة ، وتشل جميع القوى إلا قوة الشعور بالآلم المبرح وبذلك الشهوة السكتية شهوة الحياة ، وليشعر بأن ما تشاهده في مسرحية الملك لير شيء عام في العالم ، صراع لا يفتش بين أشخاص معينة بقدر ما يفتش بين قوى الخير والشر في هذا الوجود ، وأن للشر الغلبة في بعض الأحيان .

ولعل من أسباب ضعف هذه المسرحية كثرة الشخصيات وتزاحمها وتنافسها في القوة ، مما يشتت ذهن النظارة ، ويعوقهم عن متابعة مصير كل منهم ، وهم متماثلون في الأهمية . أجل ! إنهم شخصيات متابعة كل منهم له خصائصه وسماته يولدون في نفوسنا أحاسيس متباينة ، ويدفعون الذهن إلى التفكير في هذا التشويه (١٣ - المسرحية)

الإنسانى ، وكيف أمكن وجود بعض هذه المخلوقات ، وقد تساءل شكسبير نفسه بقوله : « إذا فليضعوا ريجان فى المشرحة ليروا ماذا ينمو حول قلبها : هل فى الطبيعة سبب يولد هذه القلوب المتحجرة ؟ » .

ولعل من الأسباب التى دعت إلى عدم تمثيلها كثيراً مناظر القسوة البالغة التى تضمنتها مثل فقء عيني جلوستر ، وكيف داس عليهما كورنول ، ومثل ذلة الملك لير وجنونه بعدد مقابلة العاصفة ، ومثل صلب كورديليا اللطيفة البريئة ، وتشر أنها على ققيض مآسى شكسبير الأخرى قد نزلت هذه المصائب على هؤلاء الأخيار فجأة كصاعقة من السماء ، فلا تبدو على الإطلاق أمراً لا مناص منه ، ولم تزود بالبواعث الكافية لحدوث المأساة .

هذا وقد وازنا فى أكثر من موضع عند كلامنا على المدرسة الانباعية بينها وبين شكسبير ، ولعلنا بهذا تكون قد أعطينا فكرة واضحة جلية عن الدراما ، وعن الفرق بينها وبين المأساة .

كان عصر اليصابات تسوده حيوية دافقة تدفع الإنسان إلى الانغماس فى كل ما يزيده استمتاعاً بالحياة دون أن يجد من العقل أو الضمير ما يكبحه ، فنماهرات فى جوف المحيط ، وكشف متصل لأقاليم جديدة ، وتلقف لكل ثقافة مستحدثة يستخرجها رجال النهضة من أسفار القدماء ، ويمثل عصر اليصابات فى الأمة مرحلة الشباب الفنى الطموح ، فيه تحطيم القيود التى نعهد فى الشباب وفيه الأمل الباسم ، وفيه الجدة والنضارة ، وفيه الرغبة الملحة فى تحصيل العلم ، وفيه الخروج على معايير الأخلاق ، وفيه حب الاضطلاع وركوب المخاطرة بما نراه كذلك فى فترة الشباب .

فلما انقضت عن العصر ذوافع الشباب ونزواته ، وذهبت عنه نضارة الشباب وروعته أخذ الناس يحاسبون أنفسهم على ما فرطت فى حق الأخلاق ، وعلى ما قدمت أيديهم فى العهد الذى أدير ، وساد نوح من التزمت قواه وشده عضده

ذهاب الملكية في إنجلترا واستيلاء كرومويل زعيم المتزمتين على الحكم. وقد تأثرت المسرحية بهذا التطور في العقلية والمزاج الإنجليزي بعد شكسبير. وذلك أنه قد ائتمنى أثره جماعة من الأدباء مثل: ابن جونسون وبومنت وفلنشر في كتابة المسرحية إلى أن أغلق المتزمتون أبواب المسارح سنة ١٩٤٢، إذ رأوا فيها مبادئ إفساد لا تتفق ومبادئ الدين القويم ومذهبهم الخلقى، بيد أن هذا لم يمنع صناعة التمثيل من الاستمرار فأخذ الممثلون يجوبون البلاد ويمثلون في أقبية الفنادق وساحات الأسواق، وسافرت جماعات منهم إلى ألمانيا لتمثيل روايات إنجليزية، واستمرت بذلك صناعة التمثيل مشردة إلى أن عادت الملكية، ولم يمنع قانون إغلاق المسارح من ممارسة الأدباء كتابة المسرحية وإن لم يجد سبيلها إلى المسرح فعمل ذلك كله على بقاء تقاليد المسرح وأوضاعه.

فلما عاد شارل الثاني إلى عرش بلاده وزالت الجمهورية التي سيطر عليها المتزمتون سمح للمسارح أن تفتح أبوابها من جديد، فوجدت المسرحية نفسها موصولة للعلاقة بما كان سائداً قبل إغلاق المسارح، وأخذ الأدباء يكتبون روايات جديدة، ويمثلون إلى جانبا روايات قديمة من قجاج شكسبير وبومنت وفلنشر وغيرهم، فكان ذلك داعياً لكتاب العهد الجديد أن يترسموا خطى رجال العهد السابق؛ ولكنهم تأثروا إلى جانب ذلك بالأدب الفرنسي الاتباعى إلى حد بعيد عميق. فقد طردت الملكية سن إنجلترا وأقام رجالها في فرنسا فعرفت مآسى «كورنى ورأسين» وملاهى «مولير»، واستعاد شارل الثاني ذوقه الأدبى من هذا الجو الجديد، فلما عاد إلى بلاده لم يكن بد من قرص ذوقه المكتسب على السكتاب الإنجليزي، فأخذت المهواة تقتنى في بعض أوضاعها آثار مولير، ودخلت القافية الزوجية في كتابة المأساة نقلا عن الفرنسيين، وترجمت عن الفرنسية مسرحيات لتمثل على المسارح في لندن.

وأهم ظاهرة تسترعى النظر هى ما ساد هذا العصر من تحلل خلقى شديد وكأنه رد فعل لتشدد المتزمتين قبل عودة الملكية، فقد تطرف رجال القصر عند عودتهم من فرنسا في مجونهم واستهتارهم، ولما كان المسرح متعهم لم يكن

مناص من أن تمتعهم أدباء المسرح بما يجنون من خلاعة ومجون واستتار ، فأصبحت المسارح ضرباً من اللهو يتجمل منه المحافظون ويتخرجون من مشاهدته .

ودخلت على المسرح تغييرات كثيرة جديدة بالنظر ، إذ كان المسرح في عهد الياصابات غنياً بالملابس الفخمة فقيراً في المناظر التي ترسم على جدران المسرح نفسه ، فالممثلون يرفلون في ملابس مزخرفة مزركشة على مسرح يكاد يكون خالياً من المناظر التي نشاهدها في مسرحنا اليوم ، وتصور لنا البيئة التي تجري فيها حوادث الرواية . فلما عادت الملكية إلى انجلترا وافتتح المسرح عهداً جديداً أخذ أصحاب المسارح يدخلون المناظر على مسارحهم فكان لذلك تنامي هامة وخطيرة في تأليف المسرحية منها : أن يقتصد الكاتب جهد طاقته في الأماكن التي تقع فيها حوادث روايته حتى لا يضطر المخرج إلى إعداد المناظر الكثيرة التي تلائم تلك الأماكن ، وقد عرفت أن شكسبير مثلاً في رواية (أنطوني وكليوباترة) لم يخرج في أن ينتقل بمكان المأساة من الإسكندرية إلى مسينا إلى روما إلى سوريا إلى أثينا وغيرها . إذ لم يكن على الممثلين إلا أن يعلقوا لوحة على المسرح يكتب عليها اسم المكان الذي تقع فيه الحوادث المشتهة ، أما في عهد عودة الملكية فقد اقتصر الأدباء على جعل مكان المسرحية واحداً ليسهل إخراجها ، وترتب على وجود المناظر المختلفة شيء آخر ، وهو فترة راحة تفصل بين المناظر بعضها وبعض ، وقد أدى هذا إلى مراعاة الكاتب لزم من المسرحية حتى لا يطول مكث النظارة بالمسرح .

وكان المسرح في عهد الياصابات مصطبة بارزة في فناء مكشوف ، ويجلس النظارة على جوانبه الثلاثة ، بل ويجلس بعضهم فوق المسرح نفسه فظير أجر إضافي يدفعونه ، أما العهد الجديد فقد تغير فيه وضع المسرح بحيث أصبح النظارة يواجهونه من ناحية واحدة على هيئة قرية جداً بما نشاهده اليوم ، وأصبح المسرح الجديد مسقوفاً ، ومن هنا أخذوا يضيئون بهضابيح ، ولم يعد هناك ما يمنع من أن يقع التمثيل ليلاً بينما كان التمثيل كله في عصر شكسبير

نهاراً في فناء مكشوف ، ولا يتوقف لحظة حتى تنتهي المسرحية ، ومن أهم ما دخل على المسرح في العهد الجديد هو استخدام النساء بعد أن كان الفنان يلعبون هذه الأدوار .

وهكذا أخذ المسرح يتجه رويداً نحو الاتباعية ، بل أخذ الشعر بعامة يتجه هذا الاتجاه ، ولقد مر بك كيف أن الأدب الانباعى وجد طريقه إلى انجلترا وتزعمه (بوب) ، وانحطت المسرحية تبعاً لذلك في انجلترا ولا سيما المأساة ، وظلت المدرسة الاتباعية طوال القرن الثامن عشر تفرض قوانينها على الأدباء الانجليز حتى ظهر وردسورث في آخريات ذلك القرن ، ورجع بالشعر إلى الطريقة الإبداعية ، وإلى الانطلاق والحرية .

الابداعية الحديثة :

والفرق بين إبداعية عصر اليصابات وعصر وردسورث أن ذاك كان عصر المسرحية وهذا عصر القصة ، وذاك كان عصر العمل وهذا عصر التأمل ، حقاً إن شعر عصر وردسورث أشهر وأخص من قصصه ، ولكن هذا لا ينقص من قوة المثل إلا قليلاً أو لا ينقص منه شيئاً ؟ إذ أن الحقيقة البارزة هي أن أدباء عصر اليصابات قد جاءهم ميراث غنى من الحياة كان عليهم أن يفحصوا ويكشفوا عنه ، ويجهلوه مسلحاً لهم . كان عالمهم عمل ولهذا كان أدبهم قبل كل شيء أدباً عملياً .

وقد أجاب الأستاذ (هارفورد) في فقرة عليها كل سمات لذعاته النقدية ، وبصيرته الفلسفية ، ورشاقته اللغوية عن هذا السؤال : ما الإبداعية أو الرومانتيكية ؟ مع لفظة خاصة لظواهرها في أوائل القرن التاسع عشر ، ونقتبس منها الجمل الآتية : « لقد كان تطوراً زائداً عن الحد في الحساسية المتخيلة وقد نال عالم الحس والفسكر في عدد لا يحصى من المواطن قوة جديدة في استجابة الإنسان ومحبه له ، ومقدرة مستحدثة على الانتفاع بأغنى أنواع الحياة وأغزرها والاختلاط بها . »

ولقد ابتدأت الينايع التي يستمد منها الشاعر إلهامه ، والفنان سروره تفيض : عظمة البحيرات والجبال ، ورشاقة الطفولة ، وقار الفلاح الأي . وعجائب السحر ، وأسرار الكنائس القوطية ، وغمامة الرفوف المرمرية ، ولم تفيض هذه الينايع دفعة واحدة ، ولكن في تتابع طويل غير منتظم ، ولم تفيض في مساحة محدودة ، بل فاضت في كل غرب أوروبا ، وعلى الأخص في ألمانيا وإنجلترا وفرنسا .

ولم يكن إحياء الماضي ، وأن تضفي على بحيرة أو جبل ضوءاً لم يقع على بحر أو يابس من قبل ، وأن تجعل الطبيعي يظهر فوق الطبيعي ، وما فوق الطبيعي يظهر طبيعياً كما يقول وردسورث وكولريديج — لم يكن هذا إلا سبلاً مختلفة لعالم الإبداع ، ولقد كان للحركة الإبداعية الإنجليزية أصالتها الخاصة وقوتها ، وحدودها المعينة كسكل ترجمة إنجليزية لأي حركة أوربية كبيرة ، وعظمتها تقع من غير شك في تفسيراتها العجيبة المتمددة الدقيقة الودية لعالم الطبيعة الظاهرة ولعالم العجائب والإبداع الذي ولدته في عقل الإنسان صداقته الخيمة للطبيعة ، ولم تحرز كل فن فرنسا وألمانيا أي تقدم بعد صور « رسو » الزاهية المملوءة بالحياة لمناظر الطبيعة ، ولكن الطبيعة كانت لدى وردسورث وشيلي وكيثس وكولريديج نبج لا ينضب ، ومثير لا يفتر للخيالات البديعة : وردسورث يترجم توحد الجبال ، وشيلي نشاط الريح العاصفة التي لم تروض ، وكيثس القوة المخنطة للعرائش الخضراء والطرقات المعشوشبة المتعرجة ، بقوة تجعل كل ماقاله سواهم في الطبيعة من شعر يبدو حائل اللون .

لقد كان حب الطبيعة وتمييدها أهم سمات الحركة الإبداعية ، كما كان من سماتها أنها عنيت بمشاعر الفرد فصار أدبها ذاتياً لا موضوعياً ، وصار الشاعر حرأى التعبير عن مختلف أحاسيسه من حزن وسرور ، وحب وبغض ، ويأس وتقاور وتراخ ونشاط ، وفي شعر غنائى ينطلق من قلبه من غير تحفظ أو قيود ، ولئن كان الأدب الاتباعي يعنى باللفظ قبل المعنى ، وبالصورة قبل المسادة فإن الأدب الإبداعى عنى باللفظ والمعنى معاً . لقد كان الأدب الاتباعي محافظاً على

صينغ محفوظة وقوالب مرسومة موروثة لايتعداها هي ماسمى بالمعجم الشعري ، أما الشاعر الإبداعي فكان يتوخى الانطلاق في التعبير ، ويتحرى البساطة جمده .

ومن الفروق بين الأديين أن الاتباعي كان يرى لنفسه رسالة عليه أداؤها ، فجاء أدبه تعليمياً تهذيبياً ولم ير الأديب الإبداعي ذلك ، بل كان يعبر عما يجيش في نفسه سواء أدى غرضاً أو لم يؤده ، وكان يميل إلى وصف الغريب دون المألوف ، والمغامرة دون الاستقرار ، وكان الأديب الاتباعي يحتكم إلى العقل والمنطق ويلجئ عواطفه الخاصة ، ويكبتها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً ، أما الإبداعي فيرخي لعواطفه العنان ، ولا يكبت شيئاً من عواطفه . بل لا يرى الأديب إلا أداة للتعبير عن تلك العواطف .

ومن تلك الفروق أن أدباء الإبداعية كانوا أفراداً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى طيب وخبيث يعبرون عن مشاعرهم الخاصة ولا يعبأون بالمتجمع .

وعلى الرغم من تشابه الحركة الإبداعية الانجليزية في عصر شكسبير وفي عصر وردسورث إلا أن الطابع العام للحركة في القرن التاسع عشر هو عدم اهتمامها بالمرحية ، بل اتجه الشعر وجهة غنائية ، واتجه النثر وجهة قصصية ، وعلى الرغم من هذا فقد مجدوا شكسبير وعظموا أدبه وأذاعوه على أنه منشئ الإبداعية في الأدب الإنجليزي ، وعكفوا على مسرحياته يدرسونها ويستخرجون منها ما يؤيد حركتهم .

* * *

هذا في إنجلترا أما في فرنسا فقد ظل المذهب الاتباعي سائداً طوال القرن السابع عشر فلما أخذت السلطة السياسية في فرنسا تضعف في أخريات حكم لويس الرابع عشر ابتدأت قوة هذا تضعف كذلك ، إذ لم يعد للقصر تلك الكلمة العليا التي كان يفرضها على الثقافة في البلاد ، وانتقل الحكم في القرن الثامن عشر إلى الشعب ، وبات تطور الأدب مرهوناً بالحالة الاجتماعية للطبقة

الوسطى لما أصابته التجارة والصناعة من رقي بعيد ، ذلك لأن هذا التحول الاقتصادي كان من شأنه أن أثرت طبقات الشعب العاملة ، وأن ازدادت قوتها السياسية ازدياداً مطرداً ، وأن تكون الجمهور القاري الذي يتجه إليه الأدباء حين يكتبون . أضف إلى كل هذا عاملاً جديداً كان له في الأدب الفرنسي أثر بالغ العمق وذلك هو تسرب الأدب الانجليزي إلى فرنسا ، ثم تدفقه بعد ذلك ، لقد أغض أدباء فرنسا في القرن السابع عشر أعينهم عن الأدب المعاصر لهم في إنجلترا فلم يعيروه التفاتاً ، أما في القرن الثامن عشر فقد انعكس الوضع وأخذ الأدب الانجليزي يشق طريقه في فرنسا فكان من أثره أن خفت وطأة الأدب الاتباعي نوعاً ما ، وأن ذاعت في رجال الفكر من الفرنسيين مبادئ الحرية والتسامح الديني وحقوق الأفراد .

وعلى الرغم من أن فولتير ظل متمسكاً في المسرحية بقواعد المدرسة الاتباعية إلا أنه لم يستطع التخلص من تأثير شكسبير ، وقد ذكرت لك من قبل التجديدات التي أدخلها على المسرحية ، ولكنه بقي مخلصاً لزعماء المدرسة الاتباعية وتقاليدهم بيد أن هذا لم يحل دون ظهور بواكير المسرحية الإبداعية في أخريات القرن الثامن عشر وكانوا يسمونها « المأساة البورجوازية » ، أو الدراما ، وهذه المأساة البورجوازية تحمل طابع المدرسة الإبداعية في كثير من الأمور ، فقد عرفنا أن من شروط المأساة الاتباعية وحدة النغم ، فلم تكن تسمح بعنصر من عناصر المهانة وأن تكون استقرائية في موضوعها فتعالج مصراً لعظيم ، وتعرض أشخاصاً فوق المستوى المألوف من عباد الله ، وكان طبيعياً في عصر أخذت تظهر فيه روح الديمقراطية وتزداد أن يتساءل الأدباء : لماذا لا تكون كوارث الطبقة الوسطى من الناس مصدراً للأذى لا يقل في فجيعته عما تحدثه كوارث العظماء في التاريخ القديم والأساطير ؟ لا بد أن يفسح المجال للمأساة الشعبية إلى جانب المأساة المحاسية ، ولئن أعوز المأساة الشعبية ما في زميلتها من أهبة وجلال فسيعرض عن هذا النقص قربها من الحق والواقع ، وعمق أثرها في تقويم الأخلاق ، ولقد دفع هذا الشعور الأدبي إلى تحقيق ما يصبو إليه نقلة الروايات الإنجليزية

إلى الأدب الفرنسى ولا سيما مسرحية « تاجر لندن ، أو تاريخ جورج بارنول »^(١) ومسرحية « المقامر »^(٢) ، وتحمس لها النقاد الفرنسيون والادباء ، وأصبحتا نموذجا يحتذى به كل من يريد السير على المنهاج الجديد . وما المنهاج الجديد سوى « المأساة البورجوازية أو الدراما » التى تستمد عناصر المأساة من الحياة المنزلية المألوفة عند أواسط الناس ، والتى تتوخى الصدق فى الوصف والتصوير ، والتى استطاعت أن تستدر دموع الطبقة الراقية من أجل رجل عادى هو بطل الرواية وأسرته . وبهذا المنهج الجديد الذى يعالج مشكلات الأسر المتوسطة والدنيا انتهى عصر المأساة الكلاسيكية وابتدأ عهد المأساة الحديثة أو الدراما ، ومن أشهر من كتب هذا النوع من المآسى فى القرن الثامن عشر فى فرنسا هو « ديدرو » فى مآساتيه الثريتين « الابن الطبيعى »^(٣) و « رب الأسرة »^(٤) ، وإن كان « سيدن » (١٧١٩ — ١٧٩٧) أقرب منه إلى التوفيق فى مآساته « فيلسوف وهو لا يدري » . ويعد طليعة القرن التاسع عشر فى هذا اللون من الأدب المسرحى . بيد أن الحركة الإبداعية لم تتخذ مظهراً جدياً فى فرنسا إلا فى القرن التاسع عشر على يد ستانداى ، ومدام دى ستيل وساتورنيان . ووضحت معالمها واستقرت على يد فيكتور هوغو .

الإبداعية فى فرنسا :

وتنقسم الحركة الإبداعية فى فرنسا إلى عصرين : العصر الأول الذى سيطرت فيه مدام ستيل وكان ذلك قبل سنة ١٨٢٠ . ولم تكن ثورتها ثورة أدبية ، وإنما هى ثورة أخلاقية ، ترمى إلى تجديد ينابيع الإلهام لا تجديد

(1) London Merchant on the History of George Barrwell by Lille.

(2) The Gamester. by Edwsrd Moore,

(3) Le File Naturel.

(4) Le père de Eamille,

أصول الفن الأدبي ، والعصر الثاني الذي سيطر فيه هوجو من (١٨٢٠ - ١٨٣٠) وسعى فيه لتجديد الفن المسرحي والتعمق في طبيعة الشعب الجوهري ، واعطاء النثر مثلاً أعلى جديداً .

تم أعقب هذين العصرين عصر اختصر بدراسة النظريات الأدبية من ١٨٣٠ - ١٨٥٠ حيث يستمر التجديد في الانتاج الأدبي ، ويحل المجتمع محل الفرد وتستقر الفلسفة الإبداعية .

كانت الثورة ضد الذوق الانبعاثي . وضد الذوق الذي جاء بعد المدرسة الانبعاثية ، وقد كرهت الحركة الإبداعية في فرنسا وضع قوانين جديدة اللهم إلا قانوناً واحداً هو إعلان الحرية ، في الأدب .

كانت نظريات الجمال الانبعاثي مغلفة لا تتجاوز بعض الاختيار من آداب القدماء . وبعض المحدثين . كما أن جمهورها كان محدوداً ، ومادتها قاصرة على التحليل ، وكان هذا هو إطار النتاج الأدبي . وعلى الرغم من أن هذه الأمور كانت محدودة إلا أن بعضها كان يشد أزر بعض وادعى الأدب الانبعاثي أن في إمكانه أن يتجاوز عن أى مساعدة ، ويتجاهل العالم الخارجى بل لم يسمح بأى نفوذ أجنبى . لقد كان (صالونا) له تقاليده الخاصة وأنظمته وورثته وموضوعات محادثاته المألوفة ، وجمهوره المتحد المشارب الذى يطرق موضوعات بحث مادتها مائة مرة من قبل ، ويلقى جانباً ولأول وهلة الموضوعات أو العبارات التى تتخذه ذوقه الناعم ، لقد كان معبداً يتعبد فيه بلغة خاصة .

بيد أن العالم الخارجى أخذ يتسرب شيئاً فشيئاً إلى هذا المجتمع المغلق ، وتجراً بعض المحدثين متساوياً : عما إذا كانت التقاليد التى يسير عليها هذا المجتمع الانبعاثي مبنية على أساس متين ، وعما إذا كانت الحقوق التى يدعيها لنفسه في عالم الأدب لها أصل شرعى ؟ ولكن أضواءه كانت من القوة بحيث لم يستطع المحدثون تكوين جماعة مستقلة تسفر عن أغراضها إلا بعد حين .

ولا نريد هنا أن نطيل البحث ونذكر الجهود التي بذلتها مدام دي ستيل في الدعوة إلى تجديد مصادر الإلهام ، والحث على الاطلاع على آداب الأمم الشمالية وبخاصة إنجلترا وألمانيا ، وما دعا إليه شاتوبريان وغيره من التجديد في الأدب بعامة. وبحسبنا أن نحلل ما أصاب المسرحية من التجديد على يد هذه الحركة الإبداعية في فرنسا في مستهل القرن التاسع عشر .

١ — أما من حيث قانون الوحدات الثلاث ، فلسكى ندرك الوضع المنطقي لأصحاب النظريات الإبداعية في الدراما بمجرد بنا أن نذكرها بالمثل الأعلى الذي سعى هؤلاء على اختلاف نزعاتهم لتحقيقه في المأساة . هذا المثل الأعلى هو المأساة التاريخية ، ولم يكونوا يريدون تمثيل مسرحية عاطفية في وسط اجتماعي راق ، بل تمثيل لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطني وفيها شخصيات متعددة وقانون الوحدات لا يلائم هذا النوع من الموضوعات .

ورأى (ستاندال) أن وحدة المكان تقتضي خطباً وإخبارات طويلة ، وتمنع من خلق الجو التاريخي ، ووحدة الزمن لا تسمح بتطور العاطفة . ولاتخير الأحاسيس في القلب الإنساني ، وتضطر الأديب أن يجمع في بضع ساعات مجموعة من الحوادث لا تطابق الواقع ، ويترك جانباً بعض الأمور الشعرية الموجودة في التاريخ .

والوحدة التي رأى الجميع الاحتفاظ بها هي وحدة العمل على أن تسيّر جنباً إلى جنب وتراعى بقدر المستطاع وحدة الأثر والاهتمام في نفس النظارة ، وقد نرى هذه الفكرة جيزو Giuzot عند تحليله لرواية ماكبث ، وعرض علينا كيف أن كثرة الحوادث وتعدد الشخصيات والفترات التي تفصل بين لحظات العمل المختلفة ، وتمدد الأماكن أبعد من أن تؤثر في وحدة الاهتمام ، وأنها تساعد على تقويتها ودعمها ، وأنها أفضل من وحدتي الزمان والمكان ، ويقول : أن وحدة العمل توجد منسجمة مع وحدة الاهتمام لدى شكسبير ، ويدعمها وجود شخصية قوية في الرواية تدور حولها الحوادث ، هذه الشخصية سواء كانت

عامة أو ساكنة تجعل أخلاقها الثابتة مصيرها دائماً متغيراً ويقول : إن أتفه الحقائق تظهر ذات قيمة عظيمة إذا ساعدت على إلقاء الضوء على نقطة الاهتمام . ويعد جيزو النقاد الوحيد في هذا العصر الذى حاول أن يعطينا فكرة فنية واضحة عن مسرح شكسبير ، وأن يناقش النظريات أو المسرحيات الانباعية ويضع بديلاً منها .

٢ - وقد أخذ ستاندال في محاولته دعم نظرية المسرحية الحديثة بحلل بعض المسرحيات الناجحة التي سبقت سنة ١٨٢٣ ويرى مدى المسرة التي نالها النظارة من مشاهدة المسرحيات، وتبين له أنها «سرة مؤقتة نشأت من سماع بعض الأشعار الجميلة ، المحشوة بكثير من القواعد الخلقية والنظريات السياسية ، أو المعبرة عن بعض الأحاسيس العامة ، مع أن المسرحية الحقيقية يجب أن تكون على العكس من ذلك إذ يجب أن يؤخذ النظارة بالعمل وأن يعيشوا مع الشخصيات ، وأن تعطى المسرحية «الوهم الكامل» ولا شك أن لحظات الوهم الكامل نادرة، ولكنها لا تتوقف على قواعد مختلفة للمسرح ولا سيما على قانون الوحدات ، وإنما يقابلها الإنسان في المناظر الحية ، وإن يجدها أبداً في المنظر المادى الذى يشغل النظر بحسب. وهذه اللحظات كثيراً ما يجدها المرء في مسرحيات شكسبير وقلما يجدها لدى راسين، وهذا يكفى لأن نفضل أسلوب الأول وطريقته في الفن المسرحي على طريقة الثاني .

٣ - أما وحدة النغم التي شرحناها آنفاً فقد ثار عليها النقاد الفرنسيون وقد وضح (سلبجل) ميزة المسرحية الإبداعية في عدم مراعاتها وحدة النغم وقرر أن المأساة الانباعية «بوعة من التماثيل الجامدة وأن المأساة الحديثة (الدراما) صورة حية كاملة وقال : « في الدراما الإبداعية لا يفصل المرء بقوانين صارمة - كما فصلت المأساة الانباعية - بين عناصر الحياة المختلفة ، ولكنه يعرض - على العكس المشاهد المتباينة، وبينما يخيّل إلينا أن الشاعر لا يقدم لنا إلا مجموعة متحدة من الحوادث نراه يرضى بهذا رغبات الخيال غير الظاهرة ، ويدفعنا إلى حالة تأمل في إحساسنا بهذا الانسجام العجيب الذى يتجده بتقليده للحياة نفسها، وبهذا الخليط الذى يظهر غريباً

ولكنه ذا قننة عميقة ، إنه هذا يعطى روحاً قوية لمناظر الطبيعة المتباينة ، ، وقد اقتنى النقاد الفرنسيون أثر (شلبجل) في رأيه هذا .

ففي هذه الصورة الكاملة للحياة . يجب أن تختفى نظرية وحدة النغم ، فإن الطبيعة لا تعرف هذه الوحدة المصطنعة في العمل الأدبي . وبجانب هذا فإن مركز المجتمع الحديث - حيث تختلط المصالح المتباينة ، والأفكار الرائعة ، والعواطف الرفيعة بالشهوات الوحشية والرغبات الغليظة ، والعادات السافلة - يفرض على الأديب أن يظهر على المسرح خليطاً مشابهاً له .

٤ - أما عن تقليد الآداب الأجنبية والاستعارة منها فقد دعا إلى هذا بعد مدام دي ستيل عدد من النقاد وإن تباينوا في المدى الذي يجب أن يذهب إليه الأدب الفرنسي في هذا التقليد . فينيامين كرنستان على الرغم من أنه نقل مسرحية (ولتشتين) للشاعر الألماني شيلر يرى أن تقليد المسرحية الألمانية فيه خطر على المأساة الفرنسية لأنه سيسهل عليها أن تستعير كثيراً من الحقائق الأجنبية ، ولكنه رأى كذلك أن يقلد الفرنسيون (جيتة وشكسبير) ، وأن تعنى المسرحية الفرنسية الحديثة بالحوادث الصغيرة العادية لأنها تلقى ضوءاً كاملاً على الشخصيات وتظهرها في ضعفها وشذوذها ، وتجعلها قريبة جداً من المخلوقات الحقيقية . ويرى أن الشخصيات أكثر تبايناً من الرغبات ، وهذا حق جديد يجب أن تعنى به المسرحية الفرنسية ، وأخيراً يقول : « إن احتقار أمة مجاورة وعلى الأخص أمة لا تعرف لغتها ، ولها تناج شعري ذو أصالة وعمق مبدأ سيء فيجب أن نشمر بالجمال أينما نجدده ، » .

ورأى ستاندال أن المسرحية الفرنسية يجب أن تأخذ فن المسرحية عن شكسبير على أن تتجنب كل ما يتعلق بالنفسية الإنجليزية وبجمهور سنة ١٦٠٠ بيد أنه لم يبين لنا ما هو فن المسرحية لدى شكسبير ولا نجد إلا (جيزو) وحده فاقداً ذوقاً للجمال يعلن : « أن تناج شكسبير لا يقدم إلا حرية لا تحد ، وأفناً لانهاية له يسبح فيه الخيال كأنه ساحة الجن . »

هـ - أما في الموضوع فقد رأوا أن يجددوا في القالب والمادة، لأن التاريخ القديم قد استنفدت موضوعاته ولم يعد يعطى المأساة إلا منظرآً بالياً عتيقاً، وخير منه التاريخ الحديث وتاريخ العصور الوسطى على ألا يكون التاريخ إطاراً غامضاً لمسرحية عاطفية، بل يكون هو الموضوع الحقيقي للمأساة كما فعل شكسبير في مسرحياته وكما فعل شيلر في (ولفتشتين)، وعلى المؤلف أن يضع تحت أعيننا صفحة من مآسى الماضي بكل ما فيها من صدق وحقائق، أو حوادث هامة تدور حول شخصية عظيمة، أو عدداً متبايناً من الشخصيات تلفهم حادثة هامة. وهذا التجديد نطلب تجديد دأ آخر فقد أخلت العواطف مكانها للشخصيات واضطر المؤلف أن ينوع في شخصياته ويكثر منها، حسب الأحاسيس والمواقف التي تتطلبها المأساة.

والم يعد موضوع المأساة قاصراً على تلك العواطف التي تصور في أوج حديثها ولاعلى الأمور الهامة للدولة، بل تشمل العواطف جميعها في حالات حديثها واعتدالها كما تشمل أمور الحياة كلها، ورأوا أن خير الموضوعات هو مايجعل المرء يشعر بالقوة وبالعظمة، وهو مايرتفع بانزوح إلى سماوات المجد ويسمو بالإنسان عن أفكاره المعتادة، ويتحدث عن الوطنية، وعن المجد، وعن الاستقلال، والحرية. على أن أهم تجديد هو العناية بالتفصيلات لأنها تعطى اللون المحلى، وتصويراً صادقاً للبيئة التي تتحدث عنه المأساة.

٦ - أما الأسلوب فقد تردد النقاد والمصلحون طويلاً في تغييره، ورأى بعضهم المحافظة على الألفاظ الفخمة والصياغة الجيدة والشعر، وإن كان ستاندال قد نادى باستعمال النشر الجيد ذى الأسلوب المتقن، لأن الشاعر في رأيه كثيراً ما ينسى شخصياته والظروف التي يوجدون فيها ولا يعنى إلا بصياغة شعر رصين يغنيه الجمهور، ولم يثر على الأسلوب الاتباعى في هذه الحقبة إلا (لبران) ونادى باستعمال الألفاظ المألوفة، ولكن الجمهور قابل مسرحيته (السيد الأندلوسى) حين استعمل فيها ألفاظاً مألوفة بكل فتور مما دعاه إلى القول: « بأن للكلمة المألوفة لا تقبل إلا بصعوبة كبيرة على المسرح ».

على أن هذه النظريات لم توضع موضع التنفيذ إلى على يد (فيكتور

هوجو) . فقد كان أول من تجرأ على تمحى قوانين المدرسة الاتباعية فى مقدمة (كرومويل) التى نشرت سنة ١٨٢٧ ، وكان صريحاً جداً فى تمحيده هذا ، وإن كانت الآراء التى بسطها فى تلك المقدمة ليست جديدة كل الجدة فقد سبقه إلى بعضها شليجل . ومدام دى ستيل ، وشاتوبريان ، وستاندال فى كتابه (راسين وشكسبير) ولكن هذه الآراء قد عبر عنها هوجو بكل قوة ومن غير ذلك التحفظ الذى التزمه سابقوه .

لقد كان أول أثر الأخذ بنظرية (الدراما التاريخية) هو الخروج على قوانين الوحدات الثلاث حتى تطابق الواقع وتأخذ اللون المحلى ، إذ أن الحقيقة التاريخية العظيمة لا يمكن فى الواقع أن تحدث فى مكان واحد ، وفى أربع وعشرين ساعة ، ولكن هوجو — وهذه إحدى مبتكراته — أراد أن ينشئ (دراما) لها صبغة فلسفية حيث يضمها الأديب مشكلات إنسانية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وأخلاقية وفيها تنقصر الأفكار عدداً من الشخصيات التى توضح وجهات النظر المختلفة فى ظروف عدة يسلط الضوء على ما فيها من غزارة وتنوع ، وكل هذا مستحيل إدراكه إذا التزم المرء قانون الوحدات . ثم أن هذه الصورة الواسعة تستلزم اختلاط الأنواع ، لاقى الصورة المعتدلة لكل نوع ، النبل والعادى وإنما بالحد الأقصى ، وبالرفيق الدمش ، وبالغليظ الجلف .

وقد دعا (دى فى Vigny) إلى تنوع الأسلوب ، وأن تكون اللغة مظهرة للشخصية دالة عليها كما يظهرها الأسلوب ، وعنده أن شكسبير وموليير هما المثل الأعلى فى هذا الضرب .

ويفرق هوجو بين الواقع الطبيعى ، والواقع الفنى ، ويرى أن الواقع الفنى يجب أن يعطى للطبيعة صورة مركزة قوية مبالغاً فيها ، ويكون نتيجة انتقاء واختيار الغرض منهما تمييز الشخصية المسرحية من غيرها . ويرى أن مساعدة الطبيعة بهذه الصورة لا تتأتى إلا عن طريق الشعر ، لأن الشعر لا يمكن فى نظره أن يحدث هذا التأثير المطلوب ، ويقول فى مقدمة كرومويل : « إن المسرحية مرآة

تتمكس فيها الطبيعة ، بيد أنها ليست مرآة عادية مسطحة ومصقولة وإلا كانت الصورة التي تمكسها هزيلة ، وقد تكون هذه الصورة صادقة ولكن لالون لها ومن المعلوم أن اللون والضوء يفقدان في الانعكاس البسيط .

وعلى هذا فالمسرحية يجب أن تكون مرآة ذات بؤرة تكبر ولا تضعف ، تجمع وتركر الأشعة الملونة بحيث تحيل الشعاع الضئيل ضوءاً ، وتجعل من الضوء نارا ، وبدون هذا لانعد المسرحية فناً .

ونستطيع أن نقول إجمالاً ، إن الثورة الفرنسية قد أثرت في المسرحية تأثيراً كبيراً في الموضوع قضت على الاهتمام بالملوك والأمراء والتبلاء ، لأن الملكية قد طوح بها وصارت الطبقة الوسطى هي الطبقة المسيطرة ذات النفوذ ، أصبح الشعب مصدر السلطات وقضت على أن يكون الشعر لغة المسرح ، لأن المدرسة الكلاسيكية كانت تصف مجتمعاً راقياً فيه مواقف حماسية وعاطفية لا يصلح لها إلا الشعر ، أما أدب الثورة فيصف شخصيات عادية ومشكلات اجتماعية ولذلك كان الثرأ نسب للمسرحية في المجتمع الجديد من الشعر . كان أسلوب المسرحية الشعرية فيه كثير من التكلف فرجعت به الثورة الفرنسية إلى البساطة ، وإذا كان راسين وكورنى وأضرابهما أعلاماً في الأدب متمكنين من الأداء لم يظهر في أدبهم أى تكلف ، فقد خلف من بعدهم خلف لم يحسنوا مثل ما أحسنوا ، وأخيراً لم يعد المسرح الفرنسى بعد الثورة يخاطب العاطفة وحدها ، بل صار يخاطب الفكر ويعنى بالتحليل ، وأصبح للحوار منزلة سامية بجانب الحركة والعمل .

ويمكن تلخيص الفروق بين المأساة (الكلاسيكية) الاتباعية (التراجيديا) ، والمأساة الإبداعية الرومانتيكية (الدراما) فيما يأتى :

١ — حافظت (التراجيديا) جهدها على التفرقة بين المأساة والمهابة ، فلم تكن تسمح بالضحك أو الفكاهة على أى صورة من الصور ، وفي أى حال من الأحوال بينما خلطت المأساة العصرية الإبداعية (الدراما) بين المرح والحزن ، والهزل والجند

وأخذت الحياة نأهى ، ففي القطعة الواحدة ترى المناظر المؤلمة كمنظر الموت والقتل وترى مثلاً (قيسر) ينزل من المدخنة ، وترى الشخص الواحد يأتى بحركات مضحكة حتى يستغرق المتفرجون في الضحك ، ثم يعود فيأتى بحركات محزنة حتى يستدر دموعهم .

٢ - كان موضوع (التراجيديا) - إلا في أحوال نادرة جداً - مستمداً من الأدب اللاتينى والإغريقى ، أما الدراما فدلجأت إلى التاريخ الحديث فترى مثلاً فكتور هوجو يخرج لنا مسرحية (مارى تيودور) ، و (كرومويل) من تاريخ إنجلترا الحديث ، ويأتى لنا بـ (هرناى) من التاريخ الإسبانى أثناء محاكم التفتيش ، والملك يمرح (Le Roi s'amuse) من تاريخ فرنسا فى حكم فرنسوا الأول .

٣ - حافظت (التراجيديا) دائماً على وحدة الزمان والمكان بينما لم تنقيد (الدراما) بهما .

٤ - أكثرت (الدراما) من شخصيات الممثلين . خذ مثلاً مسرحية (كرومويل) لفكتور هوجو ، بينما كان عددهم قليلاً نسبياً فى (التراجيديا) .

٥ - كانت الأعمال العنيفة متنوعة فى (التراجيديا) وكان يكتب بالإخبار عنها فى التمثيل ، بينما تضع الدراما هذه الأعمال العنيفة أمام أعين المتفرجين . فالمبارزة فى رواية (السيد) لكورنى تحدث وراء المسرح ، بينما تراها فى (هرناى) على المسرح ، ولم يسمح راسين بأن يتناول (بريتاينيكوس) السم على المسرح ، ويسمح بذلك هوجو فى (هرناى) .

٦ - لم تحافظ (التراجيديا) على الدقة التاريخية بينما حاولت (الدراما) على التقيض من ذلك إعطاء اللون المحلى فى الملابس والمناظر والحوادث .

٧ - فى (الدراما) نجد شخصيات مألوفة ، ونطول المحادثة وليست كذلك (التراجيديا) فأشخاصها ملوك وأمراء .

٨ - لا تجد أثراً للغناء في (التراجيديا) بينما نسمعه كثيراً في (الدراما) .

٩ - وأخيراً كانت (التراجيديا) دائماً شعراً بينما نرى الدراما في الغالب ثراً وقد تأتى شعراً .

هذه هي أهم الفروق بين (التراجيديا) التي اهتمت بها المدرسة الاتباعية وبين (اسراما) التي اهتمت بها المدرسة الإبداعية .

يبد أن المدرسة الإبداعية في فرنسا وجدت في (بونسار) Ponsard خصماً قوياً ، ولا سيما بعد أن سقطت مسرحية هوجو (برجراف) Burgraves في سنة ١٨٤٦ ، ففي تلك السنة أخرج بونسار مسرحية (لوكريس) Lucrece وقد فوبلت بترحاب وتشجيع لأنها رجعت إلى المأساة الاتباعية .

لقد عرض بونسار نظريات (الدراما) الإبداعية كما بسطها هوجو وقررها في مقدمة مسرحيته (كرومويل) ودعا إلى العودة للجمال التقليدي الاتباعي ، والأسلوب السهل ، والتخلص من الاستعارات والخيالات ، ومن المفارقات المفتعلة أى من كل مادحا إليه هوجو ، كما أيد العودة إلى نظرية الوحدات الثلاث ، ولم يؤمن باللون المحلى ، وفضل عليه مائة مرة صدق القلب والماطفة .

ومن سوء حظ الحركة الإبداعية أن معظم معتنقيها كانوا من الشبان الذين ملأت الحماسة قلوبهم ، وتملكتهم الرغبة الملحة في الإبتاج ، ولكنهم للأسف كانوا جملة ينفعهم كثير من القوة التي تمكنهم من التحليل ووضع القواعد والاصول . ولا عبرة بمن تقدم ذكرهم من كبار الأدباء الذين ناصروها أول الامر ودعوا إليها أمثال : بنيامين كونستانت ، وجيزو ، وشاتوبريان ، ومدام دى ستيل ، وهوجو ، ودى فى ، وسوام ؛ فان هؤلاء قد صرفتهم شواغل متباينة من سياسة وسواها عن المبنى في هذا السبيل إلى غايته . ولم يتهيأ للحركة الإبداعية ماتمياً للحركة الاتباعية من أمثال : شابلان ، وبوالو ، وهيئات أن يقف الفن الشعري الإبداعى الذى دعوا إليه ، مع ما هو عليه من سطحية وغموض - أهم نظريات بوالو .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن الحركة الإبداعية قد سيطرت على ألوان الأدب المخلفة ودحا من الزمن، وبعد سنة ١٨٥٠ أخذت النظريات الأدبية تكثرت وتباين، على أنه فيما يتعلق بالشعر نرى بين سنتي ١٨٨٠ ، ١٨٩٠ طريقتين متميزتين وسط هذا الضباب الكثيف من النظريات الأدبية : أحدهما يهدف نحو الواقع في حياتنا الحاضرة أو في التاريخ ، في عالم المادة وفي عالم الاخلاق ، وثانيهما يسير نحو المثل الأعلى ويسمو على الواقع . ولا يتخطى الواقع ويتجنبه إلا لأنه عالم الظاهر والسمات والعلامات ، وهذان الطريقتان المتصلتان هما الواقعية والمثالية . ولكن المثالية لم تعرف في عالم الأدب بهذا الاسم ، وإنما عرفت باسم الرمزية ، لأن القالب الذي اختازه المثاليون وفضلوه على سواه هو القالب الرمزي .

وقد كنت أود أن أكتفي بما كتبه عن المدرستين الكبيرتين : الإبداعية والإبداعية ، ولا أخوض في الحديث عن النظريات الجديدة مثل الواقعية والرمزية ، لأن السيطرة الأدبية في أخريات القرن التاسع عشر وفي هذا القرن لم تعد للمسرحية وإنما للرواية والقصة ، بيد أن المقام يقتضى منا نظرة عابرة إلى هذه المدارس الحديثة ، لأن لها اليوم بين أدبائنا أنصاراً ، ولأن جمهورهم لسوء الحظ لا تعرف خصائص كل مدرسة المعرفة الجيدة ، ولأن البحث يقتضى أن نجمل القول عنها مادامنا في صدد الحديث عن المدارس الأدبية .

المدرسة الواقعية :

حملت نظريات المدرسة الإبداعية في ثنائياها بدور المدرسة الواقعية فقد دعت إلى العناية بالحقائق المادية الملبوسة سواء كان الأدب شعراً أم نثراً ، كما رأت أن الشعر الإبداعى جرى بأن يطرق الموضوعات العادية المألوفة وأن يسميها بأسمائها الحقيقية ، وأن يعرض الحوادث والظروف الواقعية ، وأن يمثل المسرح الحياة الواقعية كما كانت في العصر الذي تتحدث عنه المسرحية .

ولكن أوجه الخلاف تنحصر فيما يأتى :

١ - حقاً إن الذوق الإبداعى عنى بالتفصيلات والحوادث الجزئية ، ولكن

العناية بالحياة المعاصرة لم تكن جزءاً من منهج هذه المدرسة . بينما ترى المدرسة الواقعية أن تكون الحوادث الجزئية والتفصيلات مستمدة من واقع الحياة الحاضرة لا من التاريخ ولا من الخيال ، لأن التاريخ والخيال ليسا سوى الإطار الخارجى للقصة أو المسرحية .

وقد رأى (بلزاك) — وهو أول من دعا إلى النظريات الواقعية — أن هذه الجزئيات والتفصيلات لا يبحث عنها الأديب فى كتب التاريخ ، أو فى حياة الطبقة العليا من الشعب حيث أضاع التأدب المصطنع والنفاق الاجتماعى معالم شخصيتها الحقيقية ، ولكن خلق به أن يبحث عنها فى المستشفيات وفى دراسات رجال القانون ، فانه ثمة سيجد أكادساً من المضحكات المبكيات فى حياتنا المعاصرة . وذلك لأن الطبيب عليم بالأسرار والعواطف ، ورجل القانون مطلع على صراخ الرغبات والمصاح . والعواطف والمصاح فى رأى (بلزاك) هما دعائمتا الحياة الخلقية للإنسان .

وهذا البحث عن التفصيلات والحقائق لا يتأتى إلا إذا كان الأديب موهوباً بالخيال وحده ، ولكن بموهبة تجعله ينفذ إلى روح الشخصية التى يعرضها من غير أن يغفل الجسد ، وأن يسرّ يدرك السمات الظاهرة ودلالاتها ، وينفذ منها سريعا إلى السريرة ، ولو لم تتعد المقابلة العابرة فى الطريق دقائق معدودات . إن أقل الأشياء الظاهرة يحمل قليلا من الجھول ، فعلى الأديب أن يكون قوى الملاحظة لا تغفل عينه عن صغيرة أو كبيرة ، ولا عما يعنيه هذا الذى رآه ويدل عليه ، ويجب أن يكون ذا عين نرى مالا يرى الناس ، مدربة أتم التدريب على الوقوف على الحقائق التى يفيد فى عمله الأدبى .

٣ — وبصوير الحقيقة الواقعية المادية كما هى يجتنب الأديب خطيئتين شاعتا فى الأدب الإبداعى : إحداهما هى العواطف الحزينة ولا سيما فى الحب وكانت بدعة سنة ١٨٢٠ ، والثانية المبالغة فى التصوير والتلوين وكانت بدعة سنة ١٨٣٠ . ذلك أن المدرسة الواقعية تدعو إلى تصوير المجتمع من غير أن يحاول الأديب أن

يجعله مجتمعا مثاليا ، بل يصوره بروح موضوعية ويعرضه على حقيقته وما فيه من مساوئ ، تسمئز منها النفوس ومحاسن تهش لها وترتاح سواء أَرْضَى ذلك الجمهور أم أغضبه ، وهذا التصوير الواسع يتطلب من الأديب ألا يكون مصورا فحسب بل يكون فيلسوفا ورجل أخلاق ، والفلسفة التي قادت بلزاك إلى نظرياته هذه هي :

لا يوجد إلا حيوان واحد يتشكل خلقيا بالتمتع الذي يعيش فيه ، وهذا الحيوان هو الإنسان ، وعلى هذا فالإنسان هو نتاج المجتمع ، إنه المجتمع وحده الذي يفرق بين الأجناس البشرية كما يفرق الجو والظروف المادية المختلفة بين أجناس الحيوان . ولكن ألا يوجد في اختلاف الأفراد بعضهم عن بعض عنصر جدير بالاعتبار ؟ نعم ! إن ذلك الأفراد هو الذي يفرق بينهم ، ولكن الفرد يسعى دائما لتغيير حالته الاجتماعية وتحسينها ، والانتقال من طبقة إلى طبقة ثم يتشكل بأخلاق البيئة التي ينتقل إليها ، ولحسن الحظ فإن مظهره الاجتماعي من ملابس وعادات ولغة يتغير لذلك . وهذه المظاهر الخارجية هي الونات التي يلاحظها الأديب ويدرسها للاستدلال على سريرة الشخص وخيئة نفسه .

وتلك الغاية التي دعا إليها (بلزاك) هي جسد الأدب (تاريخا أخلاقيا) للعصر الذي يعيش فيه الأديب ، وهي النظرية التي دعا إليها من قبل (فولتير) وطبقها أستاذه (ولترزكوت) الأديب الايقوسي المشهور ، وعلى هذا فالأديب في رأيه هو مصور وفيلسوف ومؤرخ وفنان وعالم أخلاق... إلخ ، وقد استطاع (بلزاك) أن يخلق ما يقرب من ألبي شخصية ، كلها تقريبا من الطبقة الدنيا والوسطى ، وكل منها كامل الخلق والتكوين ، وكثيرا ما يجعل صفة من الصفات تسيطر على كل حركات شخص من الأشخاص كجبه المال ، أو الطموح إلى الشهرة ، أو السعي وراء المجد والقوة إلى غير ذلك من الشهوات التي تهبط بالإنسان إلى درك الحيوان .

وكان يحاول أن يصور عصره أتم تصوير ، ولا سيما من الناحية الاجتماعية

فيصور الحكومة والكنيسة والجيش والقضاء والطبقات الاجتماعية وصراعها وأهل الريف والمحرمين وأصحاب الفن ورجال الصحافة والمثليين والتجار على اختلاف طبقاتهم . . . إلخ ما يمكن أن يعد هيئة بذاتها من هيئات المجتمع وطبقاته .

وكان يحرك هؤلاء الأشخاص والجماعات في مناظر مختلفة ألوانها فنما الريني ومنها الباريسي .. إلخ .

٣ — ولنصل إلى الحقيقة العارية يجب أن يكون الأديب قاسيا وصريحا في تعبيره ، ومرتابا في المجتمع الذي يدرسه ، وأن يتخلص من كل التقاليد الأدبية القديمة الموروثة ، ويعرض الحقائق عارية بأسلوب شفاف لا يوجب عن القارئ أى شيء ، غير مبال بأحد .

وفي الحق لم تنطبق نظريات المدرسة الواقعية إلا على الحقائق العامة القبيحة وإلا على عقلية الجماهير . ولم يكن هذا لأن أذواق الدعاة إلى الواقعية كانت ميالة إلى العامة . ولا لأن عقليتهم هي عقلية عامة لم ترتفع إلى فهم الطبقات العليا ، ولكن لأنهم رأوا أن هذه النظريات نكون أقرب إلى الكمال إذا صورت الطبقات القريبة من الطبيعة والنظرة التي تلوح فيها معاني الإنسانية عميقة وبسيطة والتي تتميز بالإخلاص والصدق والصراحة ، ولم يفسدها التأدب المصطنع ولا التفاف الاجتماعي .

إن الأدب يخاطب الشعب ، والشعب لم يتقيد بأفكار ساقية ، وعلى هذا يقدر الواقعية حق قدرها أكثر مما تقدرها الطبقات التي تقيدت بقبود اجتماعية أمدأ طويلا والتي رسخت لديها أفكار خاصة تختلف عن الواقعية .

٤ — ومن القواعد التي دعت إليها المدرسة الواقعية الحياد التام من الأديب إزاء الحوادث والشخصيات التي يعرضها ، إنها تريد منه أن يتجرد من عواطفه الخاصة ، ومن آرائه السابقة ، ومن التقاليد الموروثة ، وأن يكون موضوعيا في

أدبه مثله مثل العالم في معمله إزاء التجارب التي يجربها ، والقاضى في المحسكة إزاء المتخاصمين لديه ، لا يتم أدبه عن آرائه وعواطفه أبداً . وعلى ذلك رفضت كل أدب شخصى — وهذا طعن موجه بصفة خاصة للمدرسة الإبداعية — وترى أن هؤلاء الذين يكون ويوحسون بأحزانهم ، أو يجذلهم ، ويناجون القمر ، ويظهرون إعجابهم به ، وتمتلى قلوبهم رحمة وشفقة لرؤية الأطفال أو الشيوخ المتهتمين أو مأسى الإنسانية المفجعة ، أو تمتلى خشية وخضوعاً إزاء جبروت الطبيعة وعظمة المحيطات وطفان الأنهار والسيول وكوارث الزلازل والبراكين غير أهل لأن يحملوا لقب (أدباء) ، ويحتجون لآرائهم هذه : بأن الذى ينغمس فى الحياة لا يراها على حقيقتها .

وعلى هذا فهو لا يدرس الشخصيات على أنهم أفراد ولكن على أنهم نماذج بشرية ، وصورة لمجموعة خاصة من الناس — وهذا من أهم مزايا المدرسة الواقعية .

٥ — ويرى (فلوير) وهو من غلاة هذه المدرسة أن الأدب يجب ألا يكون ذا هدف خلقى أو اجتماعى أو سياسى أو دينى ، لأن الأدب فى رأيه فن كالتصوير والموسيقى ، وعلى هذا فصفة التعبير يجب أن تكون أهم ما يهدف إليه الأديب ، أى يجب أن يتجاهل الأدب كل الأمثلة الخلقية العليا ، ويحتجون لهذا بأن الأدب إذا وصل إلى الجمال الفنى فقد وصل إلى الجمال الخلقى وصار نافعا ، وصار من أمثلتهم المشهورة : « جمال الفكرة غير منفصل عن جمال التعبير » .

فالتعبير عندهم غاية لذاتها ، وقد آثروا النثر على الشعر ، ورأوا أن الشعر أسهل من النثر لأن له قواعد ثابتة ، وبحوراً يجرى عليها ، وبمجموعة من التعبيرات يسهل حفظها ، ولكن فى النثر يجب أن يستحوذ على الأديب شعور عميق بالنغم . نغم طائر من غير قاعدة ومن غير استقرار ، وقدرة فائقة على التعقل والتفكير ؛ وإحساس فنى مرن حتى يتمكن فى كل لحظة من تغيير الحركات والألوان .

٦ — ومن الصعوبات التي تعرضت لها المدرسة الواقعية فى تطليها الحيات التام

والتي تجرد من الأفكار والعواطف عند معالجة الموضوع الأدبي مسألة الإلهام، وهي هذه القوة الخفية التي تسيطر على الأديب برهة من الزمن تطول أو تقصر والتي يفقد فيها السيطرة على زمام نفسه .

وقد حاول فلوبيير أن يقاوم سلطان الإلهام ، ويقول : نحن لا نعيش في الإلهام طول حياتنا ، إن الجواد يمشى أكثر مما يجرى ، إن هذا الإلهام لا يأتي من تلقاء نفسه ولكننا نحن الذين نهيم له الفرص ، فيجب أن نتحاشى هذه الفرص ولا نعمل على إيجادها ، لأن الإلهام في رأيه ممتزج في جميع الفنون ، وعلى الأخص في الأدب ، وذلك لأنه يفسد على الأديب دراسته للوصول إلى الحقيقة ويعوقه لأنه يبعده عن عالم الواقع الذي يجب أن يلزمه .

٧ -- لقد هاجمت المدرسة الواقعية الأدب الإبداعي الذي يجنح إلى الخيال ويبالغ في تصوير الحقائق كما هو حال الأدب الذي عرضه مثل (ألكسندر دوماس) وتهجمت على للتخلفين في القرن التاسع عشر من أنصار المدرسة الاتباعية أمثال (بونسا) لعنايتها بالطبقات العليا من الشعب دون الطبقات الأخرى ، بل لإهمالهم الطبقة الدنيا وجمهرة الشعب ، ولفقدانهم الخيال ونجاهلهم الحياة المعاصرة ، ولضيق أفقهم الخلفي ، ولتزمهم في الأسلوب وإصرارهم على أن يكون الشعر هو أداة التعبير ، وبذلك رفضت كل أنواع الأدب المعاصر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .

٨ -- ومع هذا فقد كانت القواعد التي دعت إليها المدرسة الواقعية أصعب وأشق على الكتاب من قواعد المدارس السابقة ، ولا سيما فيما يتعلق بدراسة الشخصيات وقوة الملاحظة للأخلاق المعاصرة ، وفيما يتعلق بالتجرد من العواطف والأحاسيس والآراء ، وعدم استهداف غاية من الأدب خلقية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية .

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة في فرنسا بلزاك ، وشامبفليري ، وفلوبيير

وجى دى موباسان ، ولقد كان بعض هؤلاء مثل (موباسان) متشائماً سوداوى المزاج لأن الحياة الواقعية كما رآها تضمنت آلاف المآسى والمحازى البشرية فأخذ ينظر إلى الحياة بمنظار أسود ، ويكثر من السخرية فى أدبه .

وقد سادت المدرسة الواقعية فى جميع ألوان الأدب ولا سيما فى المسرحية الفرنسية وما زال لها حتى يومنا الحاضر مكانة ممتازة ، على الرغم من المحاولات الكثيرة التى بذلها بعض الأدباء النابغين فى فرنسا للتخلص من تلك الواقعية المزعجة .

وتدين المسرحية الواقعية فى موضوعها وفنها للكاتب والأديب النرويجى (إيسن) ، وقد تأثر به كل كتاب أوروبا وعلى الأخص أدباء إنجلترا ، وفى مقدمتهم (برناردشو) ويعد واضح أسس المسرحية الواقعية الحديثة ، ومسرحية الفكرة .

ولد هنريك إيسن ، سنة ١٨٢٨ فى بلدة سكين Skein جنوبى النرويج وكان أبوه من كبار تجار الأخشاب ، أما أمه فكانت ألمانية . أقبل والده وهو فى الثامنة من عمره ، واضطر أن يعمل ليعين أسرته ، ثم التحق بالجامعة وهو فى الحادية والعشرين ليدرس الطب ، ولكنه لم يتمه . وابتدأ يتجه إلى الأدب فأصدر مجموعة من المسرحيات الرومانتيكية كانت أولها (كاناين) سنة ١٨٥٠ ثم صار مديراً لأحد المسارح الصغيرة مدة ست سنوات أخرج فيها ما يقرب من مائة وخمسين مسرحية ، وتعرف خلالها على كثير من المؤلفين ومؤلفاتهم ، والمخرجين ثم قام برحلة إلى الخارج لدراسة المسرح فى الدانمرك وألمانيا وثمة معروف على مسرح شكسبير ففتته .

وتزوج وهو فى الثلاثين من عمره وعين مديراً للمسرح (أوسلو) حيث مكث خمس سنوات كان فيها ناقماً على المجتمع النرويجى بما فيه من رذائل ونفاق وفساد فشرع ينتقد ذلك كله فى مسرحياته الاجتماعية الواقعية المصبوغة صبغة رومانسية

ومن أوائل هذه المسرحيات (كوميديا الحب) سنة ١٨٦٢ جعل البطل فيها قسيساً تمثل فيه التفاف الدينى فيما يتصل بالحب والزواج ، إذ راح يوصى من يجب ألا يتزوج من يجب حتى يستمر على حبه فلا يقضى عليه الزواج . وقد لقيت فتوراً عجيماً من الجمهور النرويجى نظراً لتدينه الشديد ، وهذه المسرحية تصم رجل الدين بالنفاق .

ثم أتبع (إيسن) هذه المسرحية بأخرى اسمها (المدعون) بناها على تحليل الشخصيات وتطورها . ولكن حز فى نفسه أن يلقى الجحود من مواطنيه ، ويلقى حرباً لاهوادة فيها من رجال المسرح والممثلين الذين اتهموا بالاستبداد والعنصرية والفرور ، وقد برم إيسن بهذا الانحلال والصغار الذى يعم المجتمع النرويجى ، قرر أن يترك النرويج ، ولكن أصدقاءه سعوا لدى (البرلمان) النرويجى كي يمنح إيسن منحة مالية لا تتجاوز قيمتها ثلاثمائة وخمسين (دولاراً) حتى يستعين بها على رحلته ، وانفقوا فيما بينهم على أن يمدوه بمعونة مالية شهرية طول إقامته فى الخارج ، ولم يقبل إيسن هذه المعونة إلا على أنها قرض يسدده حينما تصلح أحواله .

وسافر إيسن وزوجته وابنه ومر فى طريقه بالدانيمرك وألمانيا ، واستقر بإيطاليا سنة ١٨٦٤ . وهناك أخذ يستعرض أحوال البلاد وما فيها من انهيار خلقى يحتاج شبابها ، واستغلال وفساد يملك ناصية شيونها ، وكذب مسرحية « براند » ١٨٦٦ وفقى عليها بمسرحية بيرجنت ١٨٦٧ ، وهما مسرحيتان رمزيتان نوعاً ما ، أراد بالأولى ضرب المثل على قوة الإرادة وروح التضحية والدأب فى سبيل الغاية الكريمة مهما كانت التضحيات ، وبالثانية المثل على التخاذل والتهافت وأحلام البقطة والأوهام والخيالات التى تعم رموس بعض الشباب ، والتى تنتهى بهم دوماً إلى الإخفاق والخيبة وانهيار الأوهام والأحلام .

كان إيسن حتى ذلك الوقت يؤلف مسرحياته شعراً ، وكانت الصيغة الرومانسية تطبع مسرحياته على الرغم من جنوح بعضها إلى الواقعية ، ثم ابتدأ

سلسلة من المسرحيات الواقعية الخالصة كانت أولها (رابطة الشباب) التي يسخر فيها من رجال السياسة ، وكيف أنهم لاهم لهم إلا النفع الذاتي ، وكيف يخدعون الشعوب بدجلهم الرخيص .

وأتبع (إيسن) هذه المسرحية بأخرى كان لها دوى كبير في اللزويج ثم خارجها ، وهي « أعمدة المجتمع » ، كتبها وهو في الستين من عمره وسنمعرض لها بعد قليل .

وفي سنة ١٨٧٩ يخرج إيسن آيته الكبرى « بيت السمية » ويعرض فيها قضية المرأة ومطالبها بالمساواة في الحقوق مع الرجل ، وفي سنة ١٨٨١ يصدر مسرحية « أشباح » التي يخصصها لأمراض الوراثة الفتاكة ، وجناية بعض الآباء على أبنائهم بانحرافهم قبل الزواج .

وفي سنة ١٨٨٢ يخرج « عدو الشعب » التي يسخر فيها بمسلك الزعماء الشعبيين الذين عموا عن مصالح مدينتهم ، وأخذوا يقاومون طيبيا غلصا نصح بإغلاق حمامات المدينة ومصدر رزقها حتى يتم تطهيرها من الجراثيم . فلم يبال به هؤلاء الزعماء ، وأظهروه في أعين أهل البلدة بمظهر الرجل اغترون الذي يستحق الرجم .

وفي سنة ١٨٨٤ أصدر مسرحية من أروع ما كتب وهي « البطلة البرية » ، وسلخصها فيما بعد ، وهكذا راح إيسن يصور المجتمع المعاصر له ، وما فيه من مشكلات ، أهمها الصراع الحاد بين الفرد وأثره وبين مجتمعه وبلدته ، وبين حقائق الحياة وأوهامها وبين المثل الصادقة والزيف والباطيل . وقد اتهمه بعض النقاد بأنه كان متشائماً .

ظل إيسن بعيداً عن بلاده حتى سنة ١٨٩١ ينتقل من رومة إلى « درسدن » ، أو إلى ميونخ ، وفي تلك السنة عاد إلى وطنه ، بعد أن وطد مكاتبه الأدبية ، واستقبل استقبال الفاتحين .

تمتاز مسرحيات « إيسن » بأنها مسرحيات أفكار ، وليست مسرحيات

قصص ، فالفكرة تأتي أولاً ثم تأتي القصة بعدها . وهو يسوق الفكرة من نهايتها لا من أولها ، أى أنه يبدأ مسرحيته بعد أن تكون قصتها قد صارت ماضياً وتاريخاً قديماً أو حديثاً ، لولا موقف جديد يعثه إلى الحياة .

وشخصيات « إيسن » من تلك الشخصيات التى عرفها ودرسها دراسة واعية حتى كأنها من أقاربه . إذ يعرف عنهم كل صغيرة وكبيرة ، وهو يعرض سجاياهم بدون تصنع أو افتعال ، وهى شخصيات متباينة فى أخلاقها وأعمالها وأقوالها لا تكاد تشبه إحداها الأخرى ، ومع ذلك فيئنها جميعا رابطة قوية على الرغم من استقلال كل شخصية بكيانها وسماتها . ومعظم مسرحياته مبنية على الصراع وهو صراع دائم لا يفتر بين البطل وخصمه حتى نهاية المسرحية .

وموضوع إيسن الذى يعالجه فى كل مسرحية موضوع متطور ، يسير دوماً فى سبيل النمو من أول كلمة تقال على المسرح حتى آخر كلمة . وهو فى كل مسرحية يعرض مشكلة جديدة ولكن فى قسوة ، ويهتم بكل أوضاع المجتمع وأصنامة ، وفى صراحة صدمت متاعس الناس أول الأمر ، إذا أوقفهم على عيوبهم دون مواربة أو دهان .

كان « إيسن » يرقى لحال الطبقات الكادحة التى يستغلها السادة حكاما وزعماء ، وتجاراً وأصحاب مصانع . هؤلاء الذين لا يخرجون عن استقلال الشرف والمثل العليا لخدمة أئمتهم ومصالحهم وستر مساوئهم ومخازيهم واصفها بالآبرياء بعد أن يستذلونهم أو يشتروا منهم أنفسهم بالمال .

قد أوصى المرأة بأن تكون مخلوقة مستقلة لها كيانها وأفكارها ، ورأيها فى حاضرها ومستقبلها ، وألا تكون مجرد دمية ، وإلا جلبت الدمار على نفسها وقوضت يكت الزوجية ، ويوصى الشباب بأن يكونوا خيرين لنفسهم وطنهم وإلا يعضوا عيونهم عن المنكر ، بل يعملوا على تغييره بأيديهم مهما كانت التضحيات التى يبذلونها .

ويحذر الآباء من حياة الطيش والعريضة قبل أن يصبحوا آباء حتى لا ينجسوا على فلذات أكبادهم . ويحذر المرأة من النظرة والتفاهة وسوء السلوك وحب التظاهر والنزق ، والخيلاء الكاذبة وإلا دمرت حياتها وخربت بيت الزوجية .

كانت هذه أفكار « إيسن » في مذهبه الواقعي . ومع اللون المحلى الصارخ في مسرحياته فإن « إيسن » استطاع بفنّه ، وبحسن تخيره لموضوعه أن يكون عالميا ولا يزال كثير من مسرحياته تمثل في كثير من أنحاء العالم حتى اليوم .

وعلىنا أن نلخص إحدى مسرحياته الكبيرة ذات الطابع الواقعي لتكون مثالا على فن « إيسن » ، ولتكن مسرحيته « أعمدة المجتمع » ،

The pillars of the Community

ويريد « إيسن » بأعمدة المجتمع هذه الطائفة من الأعيان في المدن الترويجية الصغيرة ، الذين يسرون هذه المدن وفقا لمشيئتهم وهوامهم ومصالحهم ويسيطرون على شئونهم الاقتصادية ، ولهم نفوذ واسع لدى الحكام ، ولا يفتأون يتدخلون في كل صغيرة وكبيرة في المدينة حتى في الشؤون الأسرية الخاصة ، مع علاقات مريبة بالاهالي .

كارستن برنك بطل هذه المسرحية رجل ذو أثر ، تتحكم مصلحته الخاصة في كل علاقاته وهو ناجر وصاحب « دار صنعة » لإصلاح السفن ، وشركة للنقل البحري ، تجوب زوارقه بوسفنه البحار والمحيطات ، وقد أحب يوماً ممثلة جميلة هام بها غراما ، وقد فكر في وقت ما أن يتزوج بها ، بيد أن زيجة أخرى غنية لاحت له ، فعمل على التخلص من تلك الممثلة الجميلة ، ووجد رجلا من ضحايا المجتمع الفقراء هو « مستر دورف » قبل أن يتزوجها ويحمل عنه كل التبعات التي نجمت عن علاقة « برنك » القديمة بها بما في ذلك ابنته منها التي تسمت بدينا دورف .

وقد حاول أن يلصق تهمة السرقة بأخي زوجته « يوهان » ، إذ ادعى - بعد أن اكتشف أن الشركة التي كانت تديرها أمه مفلسة ومدينة - أن يوهان شقيق

زوجته فد سرق أموال وائدة برنك وهرب مع أخنه لونا إلى أمريكا ، وبذلك رد ابدائين عن إشهار إفلاس الشرقة وتسلبها هو وأدارها حتى صارت من أكبر شركات الملاحة في الترويج - وكان ذلك طبعاً بالاتفاق مع يوهان .

كان « برنك » هذا مثالا للتفاني والآثرة ، بنى مجده على الغش والخداع ، واتهم يوهان البرى بالسرقة ، وكان الناس يتوهمون أنه مثال الصلاح والتقوى ، إذ أخذ ينشئ الملاجىء كالمدارس والدور الخيرية ، وغراه يعارض في مد خط السكة الحديدية يربط المدينة بما يحاورها من المدن والقرى ، لأن هذا يغرب بشرته النقل البحرى التى يديرها ، ويهبط بإيراداتها ، ولكنه يوافق بعد عام على مد خط حديدى آخر ، لأن الخط سوف يحترق أرضاً واسعة كانت بوراً - احتاط فاشترها قبل التفكير في مد الخط - حتى يجنى من ذلك ربحاً وفيراً ، ويرتفع ثمن هذه الأرض التى اشتراها بأبخس الأثمان ، فترتفع ثروته ويزداد نفوذه . وقد نفاها بأن هذه الأرض ليست ملكاً له ، ولكنه يؤثر أن يسير فيها الخط الحديدى مراعاة لمصالح الشعب . كما أن أعمال الخير التى أقامها من مدارس وملاجىء لم تكن إلا ليزداد مركزه الاجتماعى توطداً ، فيثق فيه الناس ، ولا يشكون في أى عمل ينتويه وإن كان هو الذى سيحظى بربحه دونهم .

وبعد سنين يعود « يوهان » شقيق زوجته ، وأختها لايها « لونا » من أمريكا ، وخشى « برنك » أن يفضحه « يوهان » ويذيع السر القديم ، سر السرقة وسر مستر دورف الذى كان يعلم به ، وإذا فعل ذلك ليرى نفسه ويستعيد مركزه الاجتماعى في بلدته التى تغرب عنها بإيجاء « برنك » ، قضى على « برنك » وأظهر حقيقته للمجتمع .

كان « يوهان » قد أطلع أخته « لونا » على سر « برنك » ، وقد أخبر « برنك » بهذا غشى كذلك من لسان « لونا » ، وأخذ يدبر كيف يتخلص من هؤلاء الناس قبل أن يقضوا عليه .

كان في دار الصنعة التى يصلح فيها السفن سفينة أمريكية معطوبة ، رأى « برنك »

أن تخرج إلى البحر قبل أن يتم إصلاحها حامله المسافرين المتعجلين السفر إلى أمريكا ومنهم « يوهان » ، وسوف تقضى أمواج البحار والمحيطات العاتية على هذه السفينة التي لن تستطيع إتمام رحلتها ، فهي غارقة لاشك ، وحينما تفرق فسوف يفرق معها كل هذا الماضي و « يوهان ولونا » . وهذه فكرة لا يقدم عليها إلا شيطان خبيث مجرم سفاك .

ويعارض رئيس الصنّاع في دار الصنعة ، ولكن معارضته في خروج السفينة تضيق إزاء إصرار برنك الذي رأى أن يضحي بكل هؤلاء الأبرياء من ملاحين ومسافرين حتى لا يفتضح ماضيه ، فتقرر خروجها .

في تلك الأثناء كانت « لونا » تعمل على إصلاح نفسه الفاسدة وإيقاظ ضميره وأنه يبنى مجده على الزيف والتفاق والغش والاستغلال ، وأن عليه أن يتطهر ويصارع الناس بجرائمه ، ولكنه كان يصدف عن كل هذه المواقف . وفي الساعة اثني عشر قرر فيها إبحار السفينة المعطوبة سمع أن ابنه الصغير الوحيد « أولاف » قد هرب من البيت وركب السفينة مع « يوهان » ، ذاهبا إلى أمريكا بلد العجائب ثم يتبين له أن يوهان ركب سفينة أخرى ، وأن ابنه ركب السفينة المحكوم عليها بالفرق . فجئن جنونه ، وأخذ يعمل كل ما في وسعه لإعادة السفينة إلى الميناء ثم يأتيه النبأ بأنهما لم تبحر ، وقد أعادت زوجته ابنهما ، فيستيقظ ضميره في خلال تلك العاصفة النفسية التي مرت به فزلزلات كيانه ، وعرف حقيقة نفسه وأنه سفاك منافق .

وكانت البلدة في تلك الليلة التي حدثت فيها هذه الأحداث قد أرادت أن تكرمه وسارت كلها في مظاهرة صاخبة ، ورأت أن تقدم إليه هدية في منزله الذي يمثل الطهر والنزاهة ، وكان المفروض أن يخاطب الخطباء ، ثم يرد عليهم . وفي أثناء اشتداد الأزيمة وخوفه على ابنه أراد إلغاء حفل التكريم هذا ، ولكن لما استرد ابنه رأى المضي فيه ، وبعد أن خطب الخطباء وكرموا ماشاء

لهم نفاقه ونفاقهم ، فلم ليرد عليهم شاكراً وإذاه في صحوة ضميره يعترف أمام الجمهور بكل خطاياهم ومخازيه ، ويقول برك في آخر المسرحية : إن النساء الطيبات هن أعمدة المجتمع وليس الرجال الأشرار : فتقول (لونا) الذي كان لها بعض الفضل في تطهير نفسه . أعمدة المجتمع الحقيقية هي : روح الحرية وروح الصدق .

ويقول نقاد (إبسن) إن اهتمامه البطل في آخر المسرحية إلى جادة الصواب وتطهير نفسه باعترافه الجريء أمام الجمهور أضعف المسرحية : ولأنه لقي جزاءه بفرق ابنه وضياح ثروته ، ولقى الفضيحة والتشهير وهو حي لكان الموضوع أقوى من الوجهة الدرامية ، أى كان أقوى تأثيراً في نفس القارئ والمتفرج .

أما (البطة البرية) فشابهة لأعمدة المجتمع في موضوعها ؛ إذ تحكي قصة شريكين اختلعا معاً ، واسكن أحدهما استطاع أن ينجو ويلصق التهمة بشريكه ، وقد عاش شريكه في السجن مدة وخرج لاسمعة له ولا كرامة ولا مال ، وأخذ هذا يعطف عليه وعلى أسرته ولما كبر ابن الشريك هذا ، وكان قد وجهه في تعليمه ليكون مصوراً ، زوجه خادماً كانت لديه ، وكان يحنون زوجته معها ، وكانت حاملاً عند ما تزوجها ابن شريكه هذا ، وولدت بنتاً بعد بضعة أشهر هي (هدفيج) .

وكان لمستر (ويل) وهو الشريك الذي نجى من السجن ابن اعتزل في مصانع والده بعد أن ماتت أمه محسورة من خيانة زوجها ، وكانت قد أطلعت على الحقيقة ، وعاش الولد في عزلة مدة طويلة ، لا يشارك والده حتى في ثرائه ، وإنما يكتفى بمزب ضئيل جزاء عمله . ثم بدا لوالده أن يتزوج امرأة كانت تعيش معه ولها معه ماض مشين ، فاستدعى ابنه ليشاركه فرحه ، وليتخفف من أعباء المصنع بعد أن يشركه فيه .

ولكن الابن كان شخصاً مثالياً أبى أن يشارك أباه أفكاره ودنسه ، وفي الحفل الذي أقامه والده نكريما له قابل (جلارد) ابن شريك والده (أندال)

الذى قضى فى السجن أمد عقوبته ، ووقف منه على ما قام به والده (ويرل) نحو شريكه وأسرته وكيف زوجه .

وزار (ويرل) الصغير جالمار فى بيته وكشف له عن الخديعة الكبرى التى وقع فيها بزواجه من خادمة والده وشككه فى مولد (هدفج) التى كان يعتقد إلى هذه اللحظة أنها بنته . وضاعت الحياة على (جالمار) ، وراى (هدفج) مثالا حيا على الخيانة فنفر منها .

وكان والده يقيم معه ، وكان فيها مضى من حياته ضابطا فى الجيش : مغرماً بالصيد ، وكان يقتنى فى حجرة من حجرات البيت عدداً من الطيور والأرانب ، ويسلى نفسه بتوهم القيام برحلات صيد ، فيدخل هذه الحجرة ويجرى وراء الأرانب ، أو يصطاد بعض الطيور ، وكان من بينها بطة برية جاءت هدية وكانت عزيزة عليه وعلى هدفج حفيدته .

وفى حديث بين (ويرل) الصغير وبين هدفج أدركت أن والدها (جالمار) لم يعد يحبها ، وأنها مستعدة للتضحية بأى شئ فى سبيل استرجاع هذا الحب . فزين لها (ويرل) الصغير أن تقتل البطة البرية أغلى شئ لديها لتبرهن على حبها لوأدها .

وعندما عاد جالمار ليأخذ متاعه بعد أن عزم على مغادرة البيت أدخلت زوجته تشبه عن عزمه وقدمت له العشاء فأكل ، وسأل عن هدفج فأجابه (ويرل) الصغير أنها عازمت على أن تضحي ببطمتها البرية حتى تسترجع حبه ، وفى تلك اللحظة سمع طلقاً نارياً صادراً من حجرة الطيور ، فظن الجميع أن (أكذال) العجوز يتسلى بوم الصيد فى تلك الحجرة ، وإذا به يخرج من غرفة نومه ، فنهض الجميع مسرعين إلى حجرة الطيور وإذا بهدفج التى كانت قد ورثت ضعف البصر عن والدها الحقيقى (ويرل الكبير) أرادت أن تقتل البطة البرية فقتلت نفسها فى الوقت الذى صمم فيه (جالمار) على أن يعود إليها وإلى زوجته .

إنه صراع بين المثالية والزيف ، والكشف عن الخداع والنفاق الذى يمارسه رجال يتوهم انتماع أنهم محترمون مثل (ويرل) الكبير ، وهم فى الحقيقة مجرمون ، بينما ينكب الارباء ويذهبون ضحايا هؤلاء المنافقين مثل (أكذال) وابنه (جالمار) .

وهكذا نجد (إلسن) فى مسرحياته الاجتماعية الاثنى عشرة يصور المجتمع صورة بشعة بصراحة قاسية ، وقد جعل المسرحية مرآة العصر تنفذ إلى صميم المشكلات الاجتماعية ، واستطاع بقدره فائقة أن ينسج معاً مأساة الفرد الروحية وصراعه مع القوى الجبارة الاجتماعية .

ولم يقتصر (إلسن) على معالجة مشكلات الأسرة ومشكلات المجتمع ، بل ابتداء عهداً جديداً فى المسرحية باعتماده على الصراحة فى معالجة هذه المشكلات وقد قوبلت هذه الصراحة أول الأمر من أبناء العصر الفيكترى المتزمطين بشيء كثير من الاشتماز .

لقد كان يتكلم عن أشياء لم يكن يجرؤ أحد على الخوض فيها على المسرح أو يتفوه بها ، لقد كشف عن مساوىء المجتمع بصراحة بشعة ، ولقد قال عنه أحد النقاد المعاصرين له ، حين شهدوا بعض مسرحياته فى انجلترا :

« إنه كاتب مسرحى يختار عن عمد موضوعات متناهية فى الحفارة والضعة ، تصور أحط ما فى الحياة الإنسانية وأبشعها ، ولا يخفف رتابتها القبيحة ذات التأثير المخطم إلا بمضحكات مصطنعة تحكى صوت الشوك المتكسر » .

ولقد صودرت مسرحياته أول الأمر ومنع تمثيلها ، بيد أن المجتمع الإنجليزى سار فى طريق التطور ، ووجد (إلسن) من يروج له ، ويفنى عليه وما حرم بالأمس أبيع اليوم ، وما كان يخجل منه الإنجليز آنفاً عادوا فطربوا له فأقبلوا عليه ، وأخذ كثير من الأدباء يقلدونه فى طريقة علاجه وفى صراحته للكشوفة .

وفتحت هذه الصراحة أمام كتاب المسرحية طرقاً عديدة ، فلم تنقلهم من المسرحية الإبداعية إلى المسرحية الاجتماعية الواقعية فحسب ، ولكن دلّتهم على موضوعات كانت مغلفة من قبل ، وبمعالجة هذه الموضوعات واتهم أفكار جديدة ونظريات جديدة حول العالم .

وعلى يد (إيسن) ابتدأت المسرحية تتحول من الحركة إلى التفكير ، وإذا شاهدت رواية الأشباح فلن تجد شيئاً يمثّل في الواقع ، وإذا شاهدت (بيت النمية) أو (البطة البرية) وجدت التمثيل نفسياً لا عضوياً ، ولم يحاول أن يجذب المتفرجين بتتابع الحوادث المثيرة ، وإنما هي حجرة هادئة بها شخصيات عادية ترسم على وجوههم أمارات الحزن والمسرة ، والحب والكراهية والرجاء واليأس في صورة بسيطة واقعية .

وقد وجدت طريقة (إيسن) تليذا بارعا أربى على أستاذه فيما أنتج ، وفاقه شهرة وعبقريته واستقرت على يده المسرحية الفكرية ذاك هو (جورج برناردشو) وسنعود إلى الحديث عنه بعد برهة عند كلامنا على الملهاة .

كانت السمة الظاهرة للمسرحية في إنجلترا منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا هي انبعاث المذهب الواقعي ، وفي كل أسبوع تقدم مسرحيات جديدة ، ولا يوجد منذ عصر اليصابات عصر كثر فيه المسرحيات مثل الثلاثين سنة الأولى من القرن العشرين ، والظاهرة العامة لهذه المسرحيات هي الواقعية الزائدة ، أو كما يسميها الإنجليز (الطبيعية) ، ومهما تكن المسرحية طبيعية (أي مطابقة للطبيعة) فإنها لا تمثل الحياة كما هي في الواقع . لأن الممثلين في المسرحية يتكلمون لغة أكل وأسرع من تلك التي يتكلم بها الناس في الحياة ، ولأن الحوادث تقع بسرعه وترتيب أكثر مما يقع في الحياة ، ولكن الأديب الماهر يستطيع أن يحدد المتفرجين بأن يمثل ما يمكن أن يحدث في الحياة إذا اعتنى بالألوان أو يحدث ما يناقض التجربة العادية ، وهذه النزعة الطبيعية تناقض ما كان عليه الحال في عصر اليصابات حيث عمد المؤلفون إلى الارتفاع بمجهرهم إلى سماوات الخيال فيصبحوا جزءاً من عالم فيه تركزت الكلمات والأفكار وتقوى

أكثر مما يحدث في الحياة المألوفة ، وبذلك لم يعد لدى جمهور مسرحيات القرن التاسع عشر المقدرة على الاندماج في المسرحية كما كان الحال في عهد اليصابات ، لأن تقدم المدينة يجعل الناس أكثر شعورا بذواتهم ، إن الصلة بين الممثلين والجمهور في عصرنا الحاضر أكثر خفاء مما كانت عليه حينذاك ، إنهم يمثلون ويحاولون أن يدونوا جزءاً من النظارة ، أما في عصر اليصابات فقد كان الجمهور هو الذي يتصرف بتخيله كما لو كانوا هم الممثلين -

كان المسرح الإنجليزي يعالج موضوعات قريبة ومحبة إلى رجل الشارع ، ومعظمها مسرحيات فكرة ، وكانت هذه الأفكار ثورة على الأدب وعلى التقاليد الاجتماعية ، وعلى جمود الأخلاق ، ولتنمية النزعات الاشتراكية ، وسادت مسرحيات الجففس ، ومسرحيات العمل والعمال ومشكلات الشباب ، وكانت روح الشباب المتوثبة في التشوق لفتح آفاق جديدة من أهم ماعالجه هذه المسرحيات .

ومن أخير من استخدم الأسلوب الواقعي الطبيعي في المسرحية الإنجليزية الحديثة (جون جولد ورذى) ، وفي مسرحياته حوادث مثيرة جداً ، وقد عرض شخصيات مألوفة يتكلمون كما ينتظر منهم أن يتكلموا ، ويمشون حياة الطبقة الوسطى من الإنجليز ، بل يختارهم أحيانا أقل في الذكاء من الرجال العاديين . ومع هذا فقد اختار هؤلاء الأشخاص المألوفين وهذه الحوادث المألوفة بمقدرة فائقة نادرة ، ويظهر فيها ما يحدث في الحياة من فظائع ومتناقضات ووحشية مجسمة تجسماً قوياً يجعلها مرعبة في الغالب ، وكان يأخذ موضوعاته مأخذ الجد ، ولا تجد في مسرحياته بطلا عظيماً ذا صفات غير مألوفة أو ممتازة ، وكانت كل مسرحياته خلواً من العواطف حتى في المواقف التي تتطلب العاطفة . ومن أهم مسرحياته (السندوق الفضي) سنة ١٩٠٩ والصراع سنة ١٩٠٩ والمهاوية ١٩١٣ وسنعرض لمسرحية الصراع بعد قليل .

ومن الذين برعوا في المسرحية الحديثة بأنجلترا واستخدموا المذهب الواقعي يتوسع (جورج برناردشو) وقد عالج كل مشكلات عصره عن طريق المسرحية

سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية أو دينية . وكان يتخذ المسرحية ميدانا لبث آرائه الاشتراكية ، وقد نجحت مسرحياته على العموم في تصور مآسى عصره ومشكلاته ، ولكنه برع في الملهاة أكثر مما برع في المأساة ، بل إنه قلما لجأ للمأساة في كتاباته ، بل كان يعتمد للملهاة يثبت فيها سخريته ونقده اللاذع للأنظمة الفاسدة في نظره ؛ ولقد عاج في تهكم وسخرية ما عاجله (جولد وردى) بمجد وصرامة .

ومن هؤلاء الذين برعوا في المسرحية الحديثة الواقعية بالإنجلترا (سومرت موم) وهو في الغالب متشائم قاس في عرضه لمآسى المجتمع وحقاراته وظل إلى أن مات في آخر عام ١٩٦٥ يتمتع بشهرة فائقة في مسرحياته التي تبلغ درجة من الكمال الفني قلما وصل إليها كاتب ، وقد اضطر هو وأمثاله لمعالجة مآسى المجتمع لما رآوه حولهم من قسوة الحضارة الحديثة المادية ، والتباين الشنيع بين طبقات المجتمع ، وما تعانيه الطبقات الفقيرة من محنة في الأرزاق والأخلاق .

وقد ظلت الفكرة المسيطرة على المسرح الإنجليزي حتى نهاية الحرب العالمية الأولى هي معالجة مشكلات الطبقة الوسطى من الشعب ، ولذلك كانت المسرحية الاجتماعية هي السائدة طبقا للمذهب الواقعي ، وعلى الرغم من هذه النزعة الواقعية فإن الأدباء لم يكونوا يوما ما في أية مسرحية واقعية آلات تسجيل ، وكانوا يرون أن المنظر الذي يعرض على المسرح مقتطع عما قبله وعما بعده ، وأن هذا فن وليس حياة ، لقد اختاروا هذه المناظر والقطع بالذات من حيز الحياة لأنها تخدم غاياتهم الخاصة في كتابة هذه المسرحية أو تلك .

إن الأديب حين ينطق بشخصياته بعبارات واقعية ، إنما يتخيل أن هذه الشخصيات لو وجدت في عالم الحياة كانت تنفوه بمثل هذه العبارات ، لا أن ينقل العبارة عن الحياة نفسها ، وهذا أبلغ دليل على أن الواقعية في الأدب شيء بعيد المنال .

وأول من حاول الخروج على هذا المذهب هو (جون ماسفيلد) سنة ١٦٠٨ في مسرحية (مأساة الإنسان) ، ومن خرج على الواقعية كذلك

(السير جيمس بارى) وهو صاحب مسرحية (بيتربان) للشهورة للأطفال سنة ١٦٠٤ .

على أن ثمة حركة تتعلق عليها آمال كثيرة اليوم فى التأليف المسرحى يائجلترا وهى العودة إلى المسرحية التاريخية الإبداعية لتبعد المسرح عن النزعة الواقعية ، وقد سبق كليفورد باكس Clifford Bax علاقة الحركة الجديدة بالواقعية فى قوله : « إن مركز المؤلف المسرحى التاريخى اليوم بالنسبة للمؤلف الواقعى كوقوف الرسام بالنسبة للصور بالآلة الفوتوغرافية ، ويحاول الرسام أن يظهر المواطن الإنساني والتجارب الضرورية ولا يحاول أن ينفل كلام شخص معين ، بل يعطى فكرة عما يشعر به هذا الشخص » .

ولم يخل المسرح فى أوائل هذا القرن من المسرحية التاريخية ، ولكن مثل هذه المسرحيات كان قليلا جداً . فقد كتب (شو) « يوليوس قيصر » ، و« نابليون » فى مستهل هذا القرن ، ولكن إذا صرفنا النظر عن إيهاتين المسرحيين وعن المسرحيات الشعرية يكون من الصعب العثور على مسرحية تاريخية تتمازاة فى ذلك الوقت .

ولم تبدأ الحركة المناهضة للذهب الواقعى فى المسرحية جديدة إلا فى سنة ١٩٢٠ ، وقد كتب (شو) مسرحية (جان مارك) فى سنة ١٩٢٣ ، ولاقت نجاحا منقطع النظير مما يدل على أن الجمهور يرحب بهذا النوع من المسرحيات التى يظهر فيها الممثلون بأزياء العصور القديمة ، ثم تتابعت المسرحيات التاريخية من إرفين وفاجن وغيرهما .

وهناك علاقة قوية بين هذا النوع وبين المسرحية الشعرية الحديثة التى تخلصت من سيطرة الواقع . فبعض كتاب المسرحية الشعرية ألفوا مسرحيات تاريخية ثرية بأسلوب غم أعلى من الأسلوب الواقعى ، وعلى رأس هؤلاء (كليفورد باكس) و (جون دودنكوتتر) الذى كتب : (أبراهام لنكولن) فأكسبته شهرة عالمية ، ثم كتب «مارى ستيوارت» فى سنة ١٩٢١ ، وألغير

كرومويل في سنة ١٩٢٢ - والمهم في هذه المسرحية هو الاهتمام الظاهر
بشخصية الرجل كما كان الحال في عصر اليصابات ثم البعد عن المذهب الواقعي
في الأسلوب والعرض .

على أن هذه المسرحيات التاريخية كانت في حقيقتها وفي أهدافها مسرحيات
(فكرة) فإبراهيم لنكون تحمل على الحروب حملة عنيفة وتدعو إلى السلام ،
وماري سيتوارت دراسة عميقة لنفسية امرأة ، (فدرنكووتر) يعتقد أن ثمة
صنفا من النساء له قلب كبير ، ومثل أعلى في الرجال متراعى العلو ، ولا يستطيع
أن يلا قلبها رجل واحد ، أو يحقق مثلها الأعلى رجل بعينه ، ومن هذا الصنف
ماري سيتوارت . كانت تطلب القوة والجمال والعاطفة ، وقد نجد كل صفة من
هذه الصفات في شخص ولكن لا نجدها مجتمعة في شخص واحد . ويستخدم
« درنكووتر » في هذه المسرحية شيئا من الجو الجني Supernatural ذلك
الجو الذي عهدناه في مسرحيات شكسبير وعصر الملكة اليصابات ، وأخذ
يستعيد مكانته في المسرح الحديث .

أما أهم مسرحيات (باكس) فهي « الوردة من غير شوك » وتعد بحق
من المسرحيات الخالدة ، وموضوعها تاريخي ، وكلية تاريخي تستعمل عادة
في كل مسرحية تكون الأزياء فيها غير أزياء عصرنا ، وإن لم تكن على
شخصيات تاريخية .

ومن المؤلفين المعاصرين الذين كتبوا مسرحيات تاريخية في إنجلترا ، ولماضوا
المذهب الواقعي (آثلي ديبوك) وأهم مسرحياته التاريخية هي « الرجل الذي يحمل
خبثا » ، ولقد كان مثل (باكس) من الذين يعنون كل العناية بالأسلوب ويخرج
عن الأسلوب الواقعي ، وربما كان موضوع مسرحيته مألوفاً بيد أنها تميزت
بأسلوبها الفخم الجميل الرائق .

وثمة حركة أخرى قامت تناهض المذهب الواقعي في إنجلترا وهي الحركة
المسماة (بالمسرحية الشعرية الحديثة) ومن أعلامها لاسل أبر كرومبي ، ودكتور

بوتلى فى إنجلىترا الذى حاول أن ىخلف شكسبير على عرش المسرحية الشعرية وفد
نجم إلى حد كبر فى إدراك غايته .

لقد أفادته نظراته العميقة فى الحياة فى تصوير شخصياته وعرض موضوعاته ،
لقد عرض بعض مسرحيات شكسبير عرضاً جديداً فى أسلوب شعرى جذاب
مثل (زوجه الملك لير) ورجع إلى الموضوعات التاريخية يعرضها فى ضوء الحياة
المعاصرة ، وخرج على المدرسة الواقعية وتقاليدها ، لقد حاول - كما قال - أن يجعل
المسرح يبرز سمو الأرواح فى حركاتها وفى لغتها .

ومهم ماكسويل أندرسون وأليوت فى أمريكا . وقد وجدت المسرحية
الشعرية الحديثة صعوبات جمة فى تثبيت أقدامها . ومنها أن الجمهور لم يعود هذا
النوع من المسرحيات بعد أن ألف أمدا طويلا المسرحية الواقعية بنثرها الدارج ،
ومنها أن الممثلين صعب عليهم التعبير الشعرى ، ولذلك اعتمد المؤلفون على الهواة .
وقد نجحوا فى حركتهم إلى حد ما ، وما زالت المسرحية الشعرية تحاول شق
طريقها بعيدة عن المذهب الواقعى إلى اليوم . وقد ذكرنا آنفاً رأى سومرت
موم فى المسرحية الشعرية والمذهب الواقعى ومكانة المسرحية الشعرية .

المدرسة الطبيعية :

وعما يتصل بالمدرسة الواقعية وتولد عنها مسمى بالمدرسة الطبيعية ، والمدرسة
الطبيعية لانغنى الرجوع إلى الطبيعة واستلهاها أو محاكاتها ، أو أن يترك الأديب
لطبيعته يقول ماشاء فى أى قالب شاء ، ولكن المدرسة الطبيعية فى الأدب
الفرنسى كما أوضحها (زولا) ودافع عنها طريقة جديدة فى معالجة الأدب ، طريقة
استحدثت فكرتها من الروح العلمية التى سادت النصف الثانى من القرن
التاسع عشر ، بعد أن نشر (داروين) كتابه « أصل الاجناس » و (لوكاس)
كتاب « بحث فى الوراثة الطبيعية » و (كلود برنار) كتابه « بحث فى الطب
التجربى » سنة ١٩٦٥ وغير ذلك من الكتب العلمية التى سادت الطريقة التجريبية
للوصول إلى إسقاطات عامة .

أراد «زولا»، أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب ، فأخذ يحلل الظروف الاجتماعية التي تحيط بشخص ما ، ثم يمزج عناصرها بعضها ببعض ليرى ماذا ينجم عن مثل هذا المزج ، فيضيف إلى هذه الشخصية عنصر الإدمان على الخمر مثلاً ، ويضيف إلى تلك الشخصية عنصر الشهوة الحيوانية ، ثم يتعقب ما ينتج عن مثل هذه الإضافة من أثر في السلوك .

لكنك إذا أردت أن تحلل الشخص إلى عناصره فلامندوحة لك من الرجوع إلى والديه وأجداده لترى أثر الوراثة فيه ، وهنا نضرب على الفرق بين العالم الطبيعي في معمله ، وكاتب القصة الاجتماعية الطبيعية ، فالعالم الطبيعي لا يخلق العناصر وإنما يضيف بعضها إلى بعض ، أما كاتب القصة فلا بد أن يبتدع العناصر التي سبقت في الزمن من هذا المركب الذي يحثه ويحلله ، ولكن أيكون في ابتداعه بعيداً عن الحق مجافياً للواقع ؟ كلا وإنما مهمته أن يرجع إلى التاريخ ليعرف كيف كانت الأجيال المتعاقبة تتعاون عناصرها على خلق شخص ذي خلق معين ليقس ابتداعه بمقياس الحق الذي يشهد به التاريخ ، ومن هنا كانت القصة الطبيعية كما أرادها (زولا) قصة تاريخية من بعض نواحيها ، حتى لقد تقبّع في تسلسل أبناء أسرة واحدة هي أسرة «روجلان ماكلر» ، وكتب عنها خمساً وعشرين رواية وصف فيها كل حياة عصره وصفاً بالغ الدقة . والفرق بين المدرسة الطبيعية والمدرسة الواقعية . هو أن زولا لم يكن في تحليلاته بالعالم للنفساني الذي يفوص إلى خفايا النفس البشرية ، فلا ينفذ من النظرة الخارجية إلى سريرة الشخص كما فعلت المدرسة الواقعية لأن الإنسان في نظره ليس له ظاهر وباطن ، وإنما الإنسان حاصل جمع الظروف الاجتماعية ، فابحث عن هذه الظروف بحثاً جيداً تظهر تلك الحقيقة .

لقد كان يجري على هذه الملاحظات تجارب ليعرف الأسباب والعلل والنتائج وهل هذه الظواهر الخلقية والاجتماعية تحدث في كل البيئات وكل الأزمنة هذا الأثر الذي شاهده ، واختلف عن المدرسة الواقعية في اهتمامه بالرد أكثر من اهتمامه بالمجتمع ، وكان في كل قصصه ينشد شيئاً واحداً وهو العدالة الاجتماعية،

فإن رأيت في دور الفجور ضحايا ، وفي حانات الخمر ضحايا ، وفي الأكوخ القدرة ضحايا ، فاعلم أنهم جميعاً ضحايا الظلم الاجتماعي ، وضحايا الظروف التي وضعت وضعاً خاطئاً ، ولو صحح وضعها لصحت حياة الناس أجمعين .

لم يكن زولا يهتم إلا بالوصول إلى الحقيقة عن طريق تطبيق وسائل البحث العلمي التجريبية ، ولكن فاته أن البحث العلمي ذاته لا يصل إلى نتائج ثابتة إلى الأبد ، وأن العلم يتطور ويتقدم .

وعما يلفت النظر في قصص « زولا » أنك حين تقرأه تنسى أن كاتباً يحدثك فهو يلتزم الحياد التام ، وهو في هذا من خير من طبق قانون المدرسة الواقعية ، وترى الحوادث أمام عينيك دون أن يكون بينك وبين الحوادث أو الناس وساطة من أسلوب الكاتب ، وأسلوب الكاتب هذا هو مادته التي يعرضها ، ولو كان أسلوباً رديئاً لاستوقف النظر ، ولو كان أسلوباً جيداً لاستوقف النظر كذلك ، أما أن تنسى كل شيء عن الأسلوب وتستغرق في الحوادث فتلك علامة الفن الممتاز .

المدرسة الرمزية :

لقد كانت الرمزية رد فعل لهذه النزعة المنطقية العلمية التجريبية التي تخضع كل الموجودات للحس والمنطق والعقل . ولا تؤمن إلا بالمادة والمشاهد المحسوس كما رأيناها في المدرستين الواقعية والطبيعية . ولكن هل استطاع العلم وسلطانه ووسائله التجريبية أن يفسر كل مظاهر الكون ؟ أم بقيت هناك عوالم بعيدة عن نفوذ المنطق والعلم يعجز عن أن يصل إليها أو يدرك كنهها .

نشر (سينسر) كتابه « المبادئ الأولى » ، وترجم هذا الكتاب إلى الفرنسية في سنة ١٨٧١ وفيه يقرر سينسر : أن كل دراسة تقصد إلى البحث في حقيقة الكون واستقصاء علته لا بد أن تنتهي إلى مرحلة يقف حيالها العقل عاجزاً لا يستطيع أن يدرك عندها من الحق شيئاً ، ويقول : « أي غرابة فيما يصادف العقل البشري من إبهام لا يقوى على معرفته ؟ إنه أعد لكي يفهم

ظواهر الأشياء ، ولا يعدوها إلى ماخفي وراء أستارها ، واسكننا في الوقت نفسه
لا نستطيع أن ننكر هذا الشعور الذى تضطرب به نفوسنا من أن وراء هذا
الغشاء الظاهر حقيقة كاملة ، حسب العقل أن يدرك وجودها ، أما إذا هم نحوها
بالتحليل والتعليل فإنه يخرج صريحا عاجزاً .

وهو بهذا يخالف فلسفة « أوجيست كونت » الإيجابية التى سادت فرنسا
والتي نادى فيها بأن العالم كله خاضع للمنطق والعلم التجريبي ، والتي نادى فيها
بأن مرحلة البحث الميتافيزيقي يجب أن تنقضى لأنها عبث صياني ، وأن لاشيء
وراء الظاهر المحس .

ثم جاء (فرويد) وبين أن للإنسان حالتين : إحداهما واعية يدركها العقل ،
والثانية غير واعية لا ندركها ولا نعرف كنهها ، وهى التى تسيطر علينا ، وتحدد
تصرفاتنا وتوجهنا من حيث لا ندري ، وفيها يكمن جوهر الإنسان . وبها يمكن
تفسير أعماله ، وهى بذلك قد تكون الناحية الحقيقية للإنسان ، ويكون الواقع
الموضوعى سرايا ووهما .

لقد نبه سبنسر وفرويد بعض أدباء فرنسا فى النصف الأخير من القرن
التاسع عشر إلى أن ثمة حقائق أخرى وراء هذه الظواهر التى نراها ونحسها ،
وأن الواقعية فى الأدب لا يمكن أن تصل بنا إلى الحقيقة ، لأن الحقيقة نكن
وراء الواقع ، ولكن ما هذه الحقيقة التى تكمن وراء الواقع ؟ ليست المادة
إلا رمزاً للحقيقة الخالدة وهى الجمال المطلق ، إن هذا العالم مادة وجوهر ،
وتختلف الأشياء المادية فى مظاهرها أما فى جواهرها فإنها تتقارب وتتشابه ،
وكل جوهر من هذه الجواهر جزء من الجوهر الأسمى الذى نبعت عنه . وهم بهذا
يرجعون إلى نظرية (المثل) عند أفلاطون . وأخذ هؤلاء الأدباء يطالعون إلى
الجهول وإلى عالم الغيب ، إلى عالم مثالى يخالف الواقع كل المخالفة ، وكانت هذه
أول خطى المدرسة الرمزية .

ثم خطت الرمزية خطوة أخرى عملية ، وذلك أن (بودلير) كان قد عاش
فى الهند وحقق الإنجليزية ، وأغرم بأدب (إدجار آلن بو) الشاعر القصصى

الأسريكي وترجم بعض هذا الأدب إلى الفرنسية وقد صور (بو) في أقاصيصه كل غريب بشع مثير للرغبة والخوف ، ومنزج فيها الخيال بسحره وتهاويله بالممكن ، وغاص في أعماق المجهول ينسج من غيومه أجواءها فلفت إليه أنظار أدباء فرنسا وجاء (مالارمي) زعيم الرمزية بعد بودلير ، وكان مدرسا للغة الإنجليزية ، ولكنه لم يكن يجيدها كل الإجادة ، وأغرم كذلك بأدب (بو) ، ولكنه لم يفهمه تمام الفهم وإن تأثر به كل المتأثر ، تأثر بهذا الجو الذي أشاعه في نفسه شعر (بو) وأخذ يسد النقص بخياله إذا عجز إدراكه عن فهمه ، ومن هنا كان مذهبه الجديد وهو أن الشعر ينظم لا ليفهم ولكن ليتأثر به القارئ من غير فهم .

لقد أحس هؤلاء الأدباء بفراع روحى لما أصيبت به عقائدهم المسيحية من التشويه والتقويض فوجدوا في هذا العالم الجمال الذي توهموه بعض ما يشعرون بالحاجة إليه من إنجيل يسد هذا الفراغ ، ويعتقدون أن هذا العالم المثالي لا يتوصل إليه إلا عن طريق الفن ، إنهم كانوا أشبه بالمتصوفة يد أن تصوفهم لم يكن دينياً وإنما كان جمالياً .

وأهم خصائص المدرسة الرمزية :

١ - الإيهام .

والإيهام طبعى في أدب يتجنب الواقع المحس ، ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح في عالم الغيب والمجهولات ، ويدور فيه الأدباء على ذواتهم وأنفسهم لأنهم لا يبصرون هذا الكون المحيط بهم إلا من خلال ذواتهم وأنفسهم لأنهم يرون إليه ويبحثون عنه غير واضح المعالم في أذهانهم فلا بدع أن جاء أديهم المعبر عنه مغشى بضباب الإيهام على أنهم عمدوا إلى أن يكون شعورهم غامضا لا يفهم وبحسبه أن يترك في النفس أثراً قويا دون أن تدركه وتفهم معناه ، والشعر الجيد في نظرهم الذي يترك في نفس القارئ شعوراً بعدم الاكتفاء ، ولا يقف منه إلا على الظل وحده ، والوسائل الفنية التي لجأوا إليها هي الضوء الخافت الناعم ،

والتنوع ، والكلمات الموحية غير الواضحة الدلالة ؛ لأن الغاية من الشعر ليس الفكرة الواضحة ، ولا الشعور الواضح المحدود ، ولكن غموض الأحاسيس القلبية وغسق المشاعر النفسية ، والحالات المبهمة للروح الإنسانية ، وهذه الأمور التي يعجز الذكاء ، أو التشبيه والمجاز ، أو العرض المادى عن تفسيرها لا يمكن أن تأتي إلا بطريق الإيحاء .

يجب ألا يكون الشعر وصفيًا أو قصصاً ، ولكن موحياً ، لا يقاد القارئ من يده إلى المواطن التي تكن فيها الأفكار ، ولكن على القارئ نفسه أن يبحث عن الفكرة في حفل القصيدة المغشى بالضباب ، ويترك كل قارئ لخياله الخاص ، وروحه ، ودقته ومكانه ليجد ما يروقه في هذه الفكرة الغامضة ، ويصير القارئ أمام القصيدة كالستمع للموسيقى يؤولها ويفهم منها ما يحلو له .

٢ - ولما كان الغرض من الشعر هو الإيحاء لا الإخبار وجب أن نختار الكلمات الموحية . وعندهم أن الكلمة كالصدى الآتى من بعيد يدل على حقيقة ما وراءه ، فالكلمة لا تقصد لذاتها ، ولا تستعمل للبنى الذى وضعت له ولكن لعلاقتها بحقيقة أخرى لا تدركها الحواس تثيرها هذه الكلمة فى النفس . لقد كان مستجيلاً على الشاعر أن يسكب تلك الأنوار البعيدة السابجة فى أعماق نفسه الدائمة الحركة والتغير والتدفق فى ألفاظ جامدة محدودة واضحة ، وحسبه أن يصور الأثر الذى يحسه ، وهو لا يستطيع أن يصور هذا الأثر إلا بألفاظ موحية مؤثرة ووجدوا أن ألفاظ اللغة نوعان منها ما يلائم المعنى الموضوع له وهذه لاشأن لهم بها ، ومنها ما يستعمل ليخلق فى نفوس الآخرين أجواً مشابهة لحالة واضعها فتصير الكلمة بذلك أداة انفعال ، ولما كانت الانفعالات تختلف باختلاف الأفراد والظروف الزمانية والمكانية ، فإن هذه الكلمة بعد أن كانت محدودة من جهة المعنى تصبح من حيث إنها أداة مؤثرة ذات قيمة لا تعرف الحدود .

٣ - يجب أن يقرب الشعر من الموسيقى لا من النحت والتصوير ، ولذلك

اهتموا بموسيقى الشعر كل الاهتمام ، وقد تطلّعوا إلى موسيقى (فاجنر) ورأوها
المثل الأعلى في الموسيقى ، جديدة كل الجدة تملأ أرواحهم بالذئوة ، وتمنوا أن
يصلوا بموسيقى:شعرهم من التأثير في النفوس التي تسمعه مثلما أوصلت موسيقى
(فاجنر) .

وقد رأوا أن هذا يمكن حين يأخذ الشعر من الموسيقى ما فقدته سابقا ،
و حين تقوم الكلمات في أشعارهم مقام النغم الموسيقي . ولكن الشعر لا يمكن أن
يقارن بالموسيقى ، لأن كل كلمة لها دلالة مادية أى أنها ذات معنى ، وهذا يعوق
الشعر عن الوصول إلى تلك الغاية ، وفي هذه الحالة يجب أن نجرد الكلمات من
معانيها التقليدية ولا نلتفت إلى تلك المعاني حتى نصل إلى تلك الحالة التي ننشدها
من النشوة الموسيقية .

الرمزية قبل كل شيء . مثالية تعبر عن نفسها باتخاذ الفن رسولا بين عالم
الماديات وعالم المعنويات ، وقيمة الشعر في أن يكون ثمرة القانون عام ، وهذا
القانون العام هو النغم والانسجام الذي يقتظم السكون ، والموسيقى هي الفن الذي
يستطيع أن يترجم هذه المشاعر الدائمة ، وعلى الشعر أن يقلدها في هذا لأنه يحتوى
على كلمات ذات حروف متحركة وساكنة فتحدث أصواتا منغمة في يد الشاعر
التقدير . والنغمة لا تأتي من الكلمة المفردة وحدها بل تأتي من الجملة المغبدة ، بل
إن بيت الشعر في نظرم ليس إلا كلمة تامة واسعة المعنى مليئة بالنغم ، وروح
الشعر تكمن في القافية لا في المعاني التي يحملها ، والقافية يجب ألا تكون عتيقة
صارمة بل تكون بحيث تمس الأذن ولا تصفها .

وقد غال (مالارميه) زعيم هذه المدرسة ، ورأى أن الشعر يجب ألا يحدث
من الأمر في النفس مثلما تحدث الموسيقى لحسب ، بل كان مثله الأعلى
(السكّال الغائب) الذي لم يوجد أبداً ، كان مثله الأعلى (الصمت) الذي هو أبلغ
في تعبيره الموسيقي من أية أغنية . إنه كان يحلم بموسيقى النجوم ، موسيقى
تسمعها الروح في صورة جمال مثالي ، والقصيدة عنده فقرات من موسيقى النجوم .

إننا نسمع أحياناً آياتاً من الشعر تحدث في نفوسنا نشوة ، ونطرب لها كل الطرب ، ولكننا لانستطيع أن نعلل لهذه النشوة وهذا الطرب ، فليس ذلك كائناً في المعنى الذى تدل عليه ، ولا نستطيع أن نضع أيدينا على كلمة معينة نقول إنها هى التى أحدثت هذا الأثر ، ولكن الشعر في مجموعه خلق جواً خاصاً ملأ القلب نشوة ولذة ، وقد أدرك هذا ما لارميه ودعا إليه . ولكن للأسف عجز عن أن يحقق هذه الأحلام .

٤ — ومن خصائص المدرسة الرمزية بعدها عن الموضوعات الشعبية والسياسية التى يحبها الجمهور ، والتى كانت عزيزة لدى الإبداعيين والواقعيين على السواء ، وانغمسوا في بحر الجمال المثالى . لأن صخب السياسة يفسد على الشاعر تأملاته ، والأحاسيس العامة التى تثيرها الموضوعات الشعبية والسياسية تطوح بهذا للتركيز الدقيق الذى يتطلبه الشعر من الشاعر .

السياسة والاجتماع والأخلاق وتملئ العامة هى من صميم الواقع ، والواقع لا يعبر عن الحقيقة ، لأن الحقيقة نكمن وراء هذا الواقع إذاً فلتبتعد الرمزية كل البعد عن الواقع ، وعن الموضوعات الشعبية ، إذا كتبت عن الغابة فوصفت أشجارها لم تكتب في نظرهم شعراً ، لأن أشجار الغابة أمر واقع فهو إذاً لا يصلح موضوعاً للادب ، وإذا حكيت حكاية ، فليست حكايتك شعراً ، لأنك تحكى عن الواقع أو ما يشبه الواقع ، بل إذا عبرت عن شعورك تعبيراً صادقاً كما يقولون فليست عبارتك شعراً ، لأن شعورك هذا الذى تعبر عنه جزء من الواقع وليس الواقع هو ما نريد . وإذا أنشأت مأساة أو ملهاة فليس ذلك من الشعر في شيء ، بل إن المأساة والملهاة هى آخر ما يمكن أن يعتبر شعراً من ضروب الإلشاء جميعاً .

إذاً فما الذى أكتب ؟ تكتب إلى ما يرمز إلى شيء وراء الواقع ؟ هذه الدنيا التى نرى مشاهدتها ، ونسمع أصواتها ، ونذوق طعامها . . الخ ، ليست في الحقيقة إلا تشويهاً للعالم الحقيقى الذى نستطيع أن نستشفه من وراء هذه الحجب . فان

رأيت زيدا وعمرا من الناس فسرى فيهما النقص والسوء والرذيلة ، أفلا يمكنك أن ترى خلال ما فيهما من نقص كيف يكون الإنسان الحق ؟ إذا فإن كتبت أدباً فاكذب ما يرمز إلى هذا الإنسان الحق الذى تلجحه خلال الإنسان الناقص الذى يصادفك فى هذه الحياة .

وبعبارة أخرى إذا كتبت أدباً صحيحاً فاكذب ما يرمز إلى العالم الكامل الأبدى الدائم الذى تنفذ إليه خلال الشقوق والفجوات التى تراها فى بناء هذا العالم المادى المحيط بك ، ومهمة الشاعر أن يكشف عن مواضع هذه الشقوق والفجوات ويوسعها حتى يستطيع أن ينفذ منها ، فينتقل من عالم الواقع العابر إلى العالم الأبدى الخالد .

وقد تقول أن هذه هى مهمة الفلسفة لا الشعر . إن الفرق بين الفلسفة والشعر فى هذا أن الفلسفة تحدّثك عن العالم الخالد ، أما الشعر فيخلق فىك الأثر الخالد نفسه . والعلامة التى تميز بها الشعر الصحيح هى أن تشعر بهذا الأثر ولا تفهمه .

لقد عكفوا على أنفسهم يستلهمونها ، لأن النفس الإنسانية هى السكوة التى تصلهم بهذا العالم الأبدى الكامل ، ومنها يتطلعون إلى رحاب فسيحة من الجمال المثالى الذى ينشدونه .

والفرق بين الرمزية الدينية كما أنت إلينا فى أشعار القديسين فى العصور الوسطى ، ورمزية الشعر الفرنسى الحديث ، أن الأولى كانت رموزها معروفة ، بينما أخذت الثانية تبحث لها عن رمز فليجأت مرة إلى الميثولوجيا اليونانية ، ولجأت بودلير إلى رموز الكاثوليكية يرمز بها عن نفسه وعن عشيقته وعن هواه ، ولكن (مارميه) زعيم المذهب الرمزي اختار رموزه من حقول تجاربه ، وكان كثير منها سهل الإدراك ، وإن بقى بعضها لا يفهم ، ولذلك جاء شعره من أصعب أنواع الشعر إدراكا .

وقد أدى تركهم للبوضوعات التى يحبها الشعب وتهمه ، واقتصارهم على التأمّلات

الخاصة أن صار شعرهم محدود الشداول إلا لئى القليلين المعدودين من الطبقة المثقفة وقد يفسر هذا بأنه نكسة ارستقراطية ضد الأدب الديموقراطى .

وفى الحق أن الرمزيين مقتوا الشعب واحتقروه ، واعتقدوا أن الموضوعات الشعبية تقتل الشعر وتقتل المواهب العليا ، واعتقد (مالارميه) أن عصره معادله لأن عصره كان ديموقراطيا ، ولقد رى الشعب بغلظة الذوق ، وعدم تقدير الشعر للصحيح . ولكن كيف يشكو (مالارميه) وهو لم يتكلم عن أمة أو عن شعب وإنما كان يتكلم عن نفسه ؟ لقد كان الجمهور معذوراً لأن الرمزيين أهانوه ولم يقدروه ولذلك عزلهم وغض الطرف عن أدبهم .

على أنهم فقدوا كثيراً من حيوية شعرهم لعدم انصالحهم بالشعب والحياة ، ثم إن اكتفاء الشاعر بهذه الدائرة الضيقة دائرة نفسه وحدها يعرض إلهامه لأن ينضب وقد يدرك أن شعره لا يقدر فيأسى ، وقد يتغلب عليه اليأس .

ولكن عما يحمد لهم أنهم لجأوا إلى الشعر وحده واتخذوه أداة تعبير عن أحلامهم هذه فى وقت كادت الواقعية والمدرسة الطبيعية يقضيان عليه باستخدامهما الفنر ، لأنه الوسيلة الفنية الوحيدة التى يفهمها الجمهور ، وأدبهم موجه إلى الجمهور .

هـ — الشعر الرمزي إذا شحنته إيمائية تنبجس فى الدنيا الداخلية للذات الإنسانية بانفعال اللفظة الموحية ، كما تنبجس الخواطر والانفعالات والعواطف فى النفس عند سماع النغمة الموسيقية ، ولا يمكن أن يصل الشعر إلى هذه الغاية وهو مكبل بقيود ثقيلة فى أوزانه وقوافيه ، ولذلك ثاروا على عروض الشعر الفرنسى حتى يكون الشعر مرئاً فى أيديهم يكيفونه كيفما شاءوا وليحدثوا الأثر النفساني الذى يطمحون إليه .

(١) فلم يتقيدوا بأن تكون نهاية الأبيات قافية مذكرة فوثنة على التوالى

لأن هذا التقيد قد يفوت على الشاعر الغرض من اختيار اللفظة الموحية أو التي نخدم النغم .

(ب) كما أنهم غيروا في عدد مقاطع البيت ، وكان التقليد أن يكون البيت الشعري محتوياً على عدد زوجي منها .

(ح) ولا مانع عندهم من أن تتكرر القافية الواحدة في بيتين متعاقبين ولم يكن يرضى الشعر الفرنسي التقليدي بهذا أبداً .

(د) وأهم من هذا أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير متأثرين في هذا بالشعر الإنجليزي ، وقد قاوم الذوق العام الفرنسي هذه البدعة السخيلة عليه وظل وفيا للتقاليد الشعرية ، ولم يستجب لأحاسيس الشبان الرمزيين ، ومع أنهم اتخذوا الشعر المرسل أداة للتعبير فلم ينفلوا النغم ، وإنما حتموا على كل شاعر في كل مرة وفي كل قصيدة ، وفي كل عنصر منها أن يخلق النغم الذي يريده ، ويضفي على قصيدته هذا الجو الساحر ، ويجب أن يجعل الشعر منسجماً مع الموسيقى ، مادام قد قطع علاقته بأوزان الشعر التقليدية ، وموسيقى الشعر المرسل يجب أن تكون منغمة ، وهذه النغمة - كما ذكرنا - لا تأتي من الكلمة وحدها ولكن من الجملة كلها ، لقد محرروا من الوزن القديم وأتوا بأوزان أخرى تتناسب مع الخواجا النفسية بصراً وطولاً وشدة وليناً ، وقسموا الأبيات على حسب المدى الزمني الذي تستغرقه العاطفة ، وإذا فلم يكونوا أحراراً في أوزانهم الشعرية بل كانوا دائماً مقيدين بذوات الشعور في أعماقهم ، فهي مربوطة في تقسيمها ورويتها وطولها وقصرها وانسجام الإيقاع في حروفها بموجات الشعر الذاتي .

(هـ) وفي سبيل الإبهام والغموض والإيهام لجشوا إلى عدة أمور ، فإذا أعوزتهم الكلمة الموحية خلفوها خلفاً ، ولم يجدوا في هذا بأساً لأن الكلمات المألوفة لم تعد لها دلالة عندهم ، ولكي تكون الجملة موحية فلا بأس من مخالفة القواعد النحوية إذا وقف النحو في سبيل الغاية التي يرمون إليها ، وإذا كان الترقيم سيوضح المعنى فليتركوا الكلام من غير ترقيم ليزداد المعنى غموضاً وإبهاماً

لأن المعنى ليس مقصوداً ، وإنما المقصود هو الإيحاء والتأثير وخلق هذا الجو الموسيقي .

٦ - وقد زعم بعضهم (ريمبو) 'Rimbaud' أن ثمة صلة بين الحروف والألوان : فحرف 'A' أسود ، وحرف 'E' أبيض ، وحرف 'I' أحمر ، وحرف 'O' أخضر ، وحرف 'U' أزرق .

وزعم كذلك أن لكل لون معنى يعبر عنه : فاللون الأحمر يرمز إلى الحركة والحياة الصاخبة والنوم وشهوة الحب والنشوة العارضة ، ويرمز أيضاً إلى القتال والثورة والغضب والأعاصير ، واللون الأخضر يرمز إلى السكون والطبيعة والحب بما فيه من سعة وانطلاق ، ويرمز إلى فكرة المستحيل الذي لا يلبخه الإنسان من نعيم الطفولة ، وإلى الطهر والخلاص من عالم المسادة ، واللون الأزرق يرمز إلى العالم الذي لا يعرف حدوداً . وفيه انطلاق إلى ما وراء المادة الكونية ، وهو أيضاً غشاوة السكون التي تتكشف عوالم الملائكة والألحان الموسيقية التي تسيل إلى الأعماق ، واللون البنفسجي لون الرؤى الصوفية ، واللون الأصفر الذهبي لون المرض والانقباض ، ويتصل بشعور الحزن والضيق والتبرم بالحياة ، واللون الأبيض يمثل الطهر المثالي وهدوء السكينة ويرمز إلى الفراغ والجود .

* * *

هذه كلمة موجزة مركزة عن المدرسة الرمزية كما أرادها زعيمها الأول (مالارميه) ولكنها لم تتحقق كما أرادها وعجز هو نفسه عن تحقيق هذا المثل الأعلى الذي رنا إليه ، وجاء من بعده تلاميذه فلم يستطيعوا أن يعيشوا في عزلة أدبية ، وتجنبوا الجمهور وسرعان ما واءموا بين نظريات أستاذهم وبين الحياة ومن أشهرهم (بول فاليري) .

لقد عقبنا بالكلام عن الرمزية ، لأنها حاربت المسرحية بنوعها مأساة وملهاة فهي حلقة لا يمكن إهمالها في تاريخ المسرحية . ومع هذا فقد عمد بعض الأدباء

في بلجيكا مثل (مترلك) وفي إنجلترا مثل (لورد دنساي) إلى المسرحية الرمزية، ولا تخلو مسرحيات مترلك من الشخصيات ذوات الطوابع المتميزة ، وما شخصياتها إلا رموز لأحلام الشاعر كما يقول (بورا) ويسيطر عليه في مسرحياته القضاء والقدر كما كان الأمر في المسرحية الإغريقية، إلا أن آثار القدر في مسرحيات مترلك تجري في خفاء وغموض ويصعب على القارئ العادي أن يتبينها ، على حين تجري هذه الآثار في المسرحيات الكلاسيكية واضحة، ومن أشهر مسرحياته الرمزية د بلياس وميلساند ، ١٨٩٢ و د الطائر الأزرق ، ١٩٠٨ .

ونجد آثاراً للمسرحية الرمزية لدى د إبسن ، فقد استعان في مسرحياته بشخصيات أسطورية غريبة رمز بها إلى قوى الشر الكامنة في الإنسان والجمتمع مثل مسرحية « الأشباح » و « البطة البرية » وغيرهما . ولما كان د إبسن ، كما ذكرنا آنفاً قد وضع الأساس لمسرحية الفكرة التي يشتد فيها الصراع الداخلي فقد رأى خلفائه أن يتوسعوا في دراسة النفس الإنسانية ويصوروا هذا الصراع الداخلي في عنفوانه ، ويفتشوا في أعماق النفس الإنسانية ، ولم يكن من السهل على كتاب المسرحية في القرن العشرين الذين اقتفوا آثار د إبسن ، في إنجلترا أن يعبروا عن عن دغائل النفس الإنسانية وأدق المشاعر والأحاسيس والغرائر باللغة المألوفة .

لقد شعروا بما شعر به الصوفية من قبل في غيوبتهم الوجدانية وبحثوا كما لجأ الصوفية إلى الرمز . وقد أعادت الرمزية هؤلاء الكتاب إلى الارتفاع بالمسرحية ذات الموضوع الغامض أو المتسفل إلى مستوى أدبي رفيع لم يكونوا ليصلوا إليه لولا استخدامهم للأسلوب الرمزي .

تجد مثل هذه الرموز في مسرحية « نان » لماسفيلد في صورة المياه الصاخبة المنحدرة في نهر « سفرن » .

وفي صورة أمواج عانية تندفع في ثورة جاحجة لانهاية في مسرحية « سينج » المسماة « ركاب البحار » وغير ذلك من المسرحيات التي تأثرت برمزية د إبسن ، في إنجلترا .

بيد أن هذه الرمزية تخالف في كثير من خصائصها رمزية « مالارميه » ،
الذى كتب بعض المسرحيات الرمزية وحاول أن يباعد بين « الدراما » وبين
أهم خصائصها ، وهى الموضوعية ، وتميز الشخصيات وكثرة الحركة ، وأضفى عليها
ذاتية خالصة وسكونا حالما مما تتميز به الشعر الغنائى حتى أتت مسرحيات
« مالارميه » الرمزية أشبه بالقصائد الغنائية ، منها بالمسرحيات ، مثل مسرحيته
إجيتو : Igitu .

مراجع

أهم المراجع التي رجعنا إليها في كتابة هذا الفصل (الدراما) والحركة
الإبداعية وما تبعها من مدارس أدبية كالواقعية والطبيعية والرمزية هي :

- Ben Jonson : Discoveries. ed, by Morley (1889) .
C. M. Bowra : The Heritagl of Smbolism. Macmtlian.
London (1951).
: The Romantic Imagination.
M. Braunschvig Notre Littérature étudiée dans les textes.
E. Bentley : The Plays. a Criticol Anthology. New -
York. Prentice Hall (1951).
Gautier Article de l'Artist du 14 Decembar (1956).
W. Hazlitt : Characters of Shakespeare's Plas (1871
Henrick Ibson : The Pilla's the Community. The Wild
Duck.
Hugo : William Shakeapeare.
B, Ifor Evans : A Short History of EnèGLISH Drama -
Pelican Books.
Lecont de Lisle : Préface des Poèmes Antique,
S. R. Littlewood : Dramatic Criticism. Petman, London,
(1939),
A, Longe : History of Inglish Literature.
J. Masefield : Shakespeare. (The Home University
Library).
A. Nicoll : British Drama. (1951). World Drama.
Theory of Drama, 1931 London.
A. Pope : Prefael to Shakespeae's Plays.
G. Saintsbury : English Critical Essays. (Oxford Un -
Press).

- A. W. Schlager : Lectures in Dramatic Art and Literature,
by John Black (1846).
Arthet Sewell : Character and Society in Shakespeares,
G. B. Shaw : Dramatic Essaye and Opinions 1906).
Stendhal : Racine et Shakespeare.
P. Van Tieghem : Petite Histoires des Grandes Doctorines.
: Littéraires en France.
Voltaire : Préface de Semiramis.
Witfield : Introduction to Drama (Oxford Un--
Press).
A. J. Wyatt : The Tutoritl History of English Liter -
ature.
-

مراجع عربية

- قصة الادب في العالم : أحمد أمين وزكي نجيب محمود.
فن الادب : توفيق الحكيم.
الادب الفرنسي في عصره الذهبي : حبيب الحلوى (حلب ١٩٥٢)
ساعات بين الكتب : عباس محمود العقاد.

٣ - (الكوميديّة)

الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشاراً وأعظمها رواجاً . وقد عرفها أرسطو بأنها محاكاة الأراذل من الناس لافى كل نقيصة ، ولكن فى الجانب الهزلى الذى يشير الضحك ، من غير لإيلاام ولا إضرار . ويظهر من كلام أرسطو فى كتابه « فن الشعر » أن الملهاة طارئة على أهل أثينا ، فيروى لنا ما يزعّمه (الدوريون) — وهم أحد شعوب الإغريق — من أنهم هم خالفوا الملهاة ، زعم ذلك أهل « مينغارا » وأنها قد نشأت عندهم فى القرن السادس قبل الميلاد ، وزعم ذلك أهل صقلية ، ويعترف أرسطو لأهل صقلية بالسبق فى ميدان الملهاة ويشيد بذكر شاعرهم الثابه « إبيكارمو » ، وقد أخذ يؤلف الملامى منذ سنة ٤٨٦ ق . م ، وينسب إليه أرسطو أنه هو الذى خطا بالملهاة خطوة طيبة إذ جعل لها موضوعاً ، أى قصة تشبه قصة المأساة ، فأصبحت تتناول حادثة بعينها تعالجها فى مراحلها المختلفة حتى تنتهى بها إلى حل ، وبذلك أصبحت رواية مسرحية بعد أن كانت مكونة من عدة مناظر وأغان مفككة . ويظهر أن طباع أهل صقلية وميلهم الفطرى إلى السخرية وتحويل كل شىء مهما كان جيداً إلى سخرية هو الذى مكنتهم من البراعة فى هذا الضرب من الأدب ، أضف إلى هذا ما جربوا عليه من دقة الملاحظة ، وهذا من أهم العناصر التى تساعد على الإجابة فى الملهاة .

ولقد ذكرنا آنفاً أن أهل أثينا كانوا يحتفلون بإله الخمر والخصب « ديونيسوس » أو باكوس احتفالاً مرحاً مرة ، وحزبناً مرة أخرى ، وأن من الأول نشأت الملهاة لديهم ، وأن من الثانى نشأت المأساة . على أن الملهاة لم يعترف بها رسمياً فى أثينا ، ولم يمنح كتابها أية جائزة إلا بعد الاعتراف بالمأساة بأربعين عاماً سنة ٤٥٨ ق م : ولعل الدولة كانت تخشاهما لأنها فى بدء نشأتها كانت هجاء مقذعاً لرجال الحكم والمشهورين فى الدولة ، ويحدثنا أرسطو أن أول من ترك هذا النوع وفكر فى معالجة الموضوعات العامة من أهل أثينا هو أقراطيس ، وقد فاز بالجائزة الأدبية لأول مرة سنة ٤٩٩ ق م ، ويعد أول من ابتدع فى الملهاة العقد ذات المغزى العام

ويصوره أرسطوفان شاعراً مصقولاً ، وإن كان قليل البضاعة في الأدب .

وقد كانت الملهاة في نشأتها عندما ألف أرسطو كتابه فن الشعر ، ولم يدرك قصر تطورها عند الأغريق بعد زمانه ، ولذلك قصر حكمه على المأساة والملحمة اللتين بلغتا غاية الكمال لدى اليونان حتى عهده ، لم يكن حكمه على الملهاة نهائياً ، ولو أنه عرف ملاهى (أرسطوفان) و (مناندر) لكانت لديه مادة كافية لإصدار حكم واف على الملهاة .

وقد ظلت الملهاة بعد أن فقدت أثينا استقلالها وخضعت لحكم مقدونيا هي والفلسفة مظهر النشاط العقلي الوحيد لأهل أثينا بعد أن ذوت فنون الأدب والتفكير الأخرى من ملاحم ومآس وخطابة وغيرها . وقد أدى استمرارها إلى تطورها ونموها .

فقد كانت حتى سنة ٤٠٠ ق م تعتمد على قصة لا تصور شخصيات أو تحمل نفوساً ، ولكن لتتقد نظاماً قائماً ولتسخر من حالة اجتماعية بذاتها ، ولا تتخرج عن استخدام أقذع الالفاظ وأقساها ، ومع هذا فقد استطاع أكبر أدباء هذا النوع « أرسطوفان » أن يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق ، بل وأن يجمع إلى الهزل أرق الشعر ، وأن ينتقل من الشعر الرقيق إلى العبث المسرف بقوفا جاذية .

أرسطوفان :

ولد أرسطوفان حوالي سنة ٤٥٠ ق م ، وقد عاش منقطعاً لفنه لأن والديه كانا في بيجوحة من العيش ، ومن ملاهيه استقى المؤرخون معلوماتهم عنه ، وذلك لأنه كان يستطرد في تلك الملاحى فيحدثنا عن نفسه وعن مسرحياته وعما يريد منها ، وأول ملاهيه هي « ضيوف هرقل » سنة ٤٢٧ ق م . وقد انتقد فيها للترية السائدة في عهده والتي كانت تعلم الشباب وتوجههم نحو النقد الفلسفي للتقاليد القديمة دينية كانت أو اجتماعية ، ثم أخرج ملهاة « البابليون » ونقد فيها الزعماء الشعبيين وقدم للمحاكمة من أجلها ، ولم يفلت من العقوبة إلا بمشقة كبيرة ، ولم يصلنا شيء

من هاتين المسرحيتين ، وأقدم ملهاة له وصلتنا هي « الأكارنيون » ، وقد نال بها الجائزة الأولى ، وقد فيها الحرب « بين أثينا وأسبرطة » ، فقدأمرأ لأنها ألجأت فلاحا لأن يترك حقله ويلتجئ إلى المدينة . وقد كان هذا الفلاح يريد السلام ، ولكنه لم يجد من يشاركه في رغبته هذه فالتاس جميعا من حوله قد سكروا بحميا الحرب . ولذا نراه يعقد الهدنة باسمه الخاص مع الأعداء ، ويصل الخبر إلى المحامين (وهم الجوقة) فيسرعون إلى قتله لأنه في زعمهم شائن لوطنه ، ولكن هذا الفلاح ينجح في إقناعهم بمزايا السلم ، وأنه كان على حق فيما فعل ، ونراه حينئذ ينعم وحده بكل خيرات السلم فيشتري ويبيع ويولم ويمرح ، بينما الآخرون يتضورون جوعا ويصلون ويلات الحرب .

ومن ملاحيه المشهورة ملهاة « السحب » ، وفيها يعود إلى نقد الترية الفلسفية ولكنه هنا يخطئ بين الفلسفة والسفسطة ، ويرى سقراط بأنه كبير السفسطائيين وتتلخص الرواية في أن فلاحا ساذجا فشيظا مقتصدا كان له وله مسرف أخذ يبعثر مال أبيه ذات اثنين وذات الشمال حتى أثقلت الديون والده وعجز عن دفعها ، فظن الرجل أنه إن تعلم البلاغة والفلسفة يستطيع أن يتغلب على دائنيه أمام القضاء وقد بلغه أن معلم هذا الفن هو سقراط - الذي يصوره أرسطوفان محتالا كبيرا - فيذهب هذا الفلاح إلى سقراط ولكنه لم يستطع أن يفهم منه شيئا لأن عقله كان قد جمد ، فأرسل ابنه عوضا عنه ، وتعلم الابن البلاغة وحذقها بيد أنه بدلا من أن يستخدم حذقه في رد دائي أبيه أمام القضاء استخدمه مع أبيه وأخذ يضربه ويمعثر به ويقنعه بأنه هو المخطيء ، وهذه هي مزايا الترية الحديثة التي تستطيع أن تقلب الحق باطلا والباطل حقا ، فما كان من الرجل إلا أن نار واتجه إلى بيت سقراط وأشعل فيه النار . والسحب في الرواية هي التي تكون الجوقة وهي تمثل الأبخرة التي يعبدها الفلاسفة ، ولقد أساء أرسطوفان إلى سقراط شيخ الفلاسفة ومهد لأن يقبل الشعب الحكم على سقراط بالموت بعد ذلك بخمسة وعشرين سنة ، وإننا لياخذنا العجب من أن شاعرا موهوبا مثل أرسطوفان يعجز عن التفرقة بين الفلسفة

والسفسطة مع العلم أن سقراط كان أول من فند حجج السفسطائيين وتقديم من غير هودة أو رفق .

ويستمر أرسطوفان في تتاجه الأدبي فيخرج مسرحية « الرناير » ، وهم فدأيه رجال المحاكم ، ثم يخرج ملهاة « الضفادع » ، وفيها وصف كامل لفن يوربيدس شاعر المأساة المشهور ، فيصور الشاعر الإله ديونيوس في حيرة من أمره بعد وفاة يوربيدس لأن المأساة لم يعد لها شاعر يخلدها ، فيذهب الإله إلى العالم الآخر ليعود بأحد شعراء المأساة ، ولكنه يتردد بين أسخيلوس ويوربيدس وأخيراً يقرر إقامة مسابقة بين الشعارين فيأخذ كل منهما في نقد الآخر نقداً مرأ دقيقا مفصلا من الناحيتين الأخلاقية والشعرية ، وينتهي الأمر بأن يظهر يوربيدس بمظهر السوفسطائي الذي أفسد التراجيديا وحط من المثل العليا وأدى إلى انحلال الأخلاق وبذلك يختار ديونيسوس أسخيلوس ويعود به إلى الأرض .

ولما سقطت أثينا وهزمت على يد أسبرطة في سنة ٤٠٤ ق م خفت حدة أرسطوفان في النقد وأخذ يكتم ضحكاته ، وتطور فنه ولحنه لم يعد إلى سابق قوته وأول ملهاة له بعد الهزيمة هي « جماعة النساء » وفيها يهجم على فكرة الاشتراكية هجوماً عنيفا فيتصور أن نساء أثينا قد ثرن وسيطرن على مجلسي الشعب وقررن الاخذ بالاشتراكية المطلقة فلا ملكية ولا أسرة ، ثم يبين لنا كيف كانت النتيجة . وأغلب الظن أن فكرة الاشتراكية — كما ظهرت في جمهورية أفلاطون فيما بعد — لم تكن قد عرفت في أثينا ، ولكن الشاعر افترض حدوث هذا وبني عليه هذه الملهاة .

ومهما يكن من أمر فإن أرسطوفان كان شاعراً ، ومصلحا اجتماعيا ذا قوة خطيرة لأنه تناول كل مشكلات عصره وعالجها بجرأة ومهارة وسخر من المفسدين ، ونحن اليوم نعجب من أمر هذا الشاعر لأن الموضوعات التي خاض فيها موضوعات خالدة تصلح لكل زمان ، فنفضيل السلم على الحرب لا يزال مشكلة اليوم ، وهجومه على السفسطة الفلسفية ، ومناهضة الاشتراكية وإزراؤه بالزعماء الشعبيين المنافقين

من مشكلات كل الشعوب ، وقد ظهر أرسطوفان في كل ملامحه بمظهر الأديب المحافظ الذي يكره الخروج على التقاليد أو التسكر للعقائد والعادات القديمة ، لأن الحياة الاجتماعية في رأيه لا يمكن أن تتهاوك إذا تسكر الناس انتقاليهم الموروثة وببذرها في غير حرص .

ثم تطورت الملهاة بعد أرسطوفان نخلت من د الجوقة ، ومن الاستطراد وإن سارت في اتجاهه الأخير الذي ظهر في ملهاة د جماعة النساء ، إذ سارت تفرض فروضا ثم تعالج نتائجها كمشكلة الغنى والفقر ، والتطفل والغرور ، وبذلك انتقلت من الواقعية إلى الفرض ، ومن ثم تطورت الملهاة تطورا ثالثا وأخذت تعالج المشكلات الاخلاقية والنفسية وتعنى بالشخصيات عناية كبيرة ، وقد استخدمت الملهاة في طورها الثالث هذا موضوعا جديدا لم يؤثر عن الملهاة قبل ذلك وهو موضوع الحب ، وأخذت تعنى بالضحك أكثر مما تعنى بالنقد وسادت فيها الروح الايقورية التي تعترف بالمصادقة وتنكر وجود إله يحكم العالم وترى أن هذا العالم وجد مصادفة ، ومن أشهر كتاب هذا النوع لدى الإغريق هو مناندر الذي ولد بأثينا سنة ٢٤٠ ق م ويقال : إنه كتب ما يقرب من مائة ملهاة وقد ظلت ملامحه مفقودة حتى سنة ١٩٠٧ حين اكتشفت بمصر أوراق يردى عليها أجزاء طويلة من ست مسرحيات لهذا الشاعر ، ومنها عرفت بعض مزايا فنه : من قدرته على تصوير الحالات الاخلاقية . واستطاعته إثارة العواطف واستثارة الضحك والسخرية ، وتفوقه في القصص وخطب النفاق ، ولقد كان «مناندر» النموذج الذي استذاه الرومان فيما بعد ولا سيما بلوتس ، حتى أن كثيرا من مسرحياته ليست إلا ترجمة عن شاعر الإغريق .

ومن هذا التاريخ الموجز للملهاة الإغريقية نستطيع أن نقول : إنها طرقت موضوعات شتى : من نقد لأنظمة الحكم إلى معالجة للمشكلات الاجتماعية ، بل إلى فرض مشكلات ومعالجتها ، ثم إلى وصف الحالات النفسية ، وتصوير الاخلاق والعناية بالشخصيات ، ولكنها لم تستطع أن تخلق شخصيات نموذجية كما فعل مولير فيما بعد في ملامحه ، أجل ! لقد كانت هذه الملامح الإغريقية مصبوغة باللون

المحلى ، ولستأ ندرى كم تثير فينا من الضحك لو أنها مثلت أمامنا اليوم ، وأغلب الظن أن عنصر آهاما كان ينقصها ويجعلها غير عالمية ، وهو تصوير تلك الشخصيات النموذجية ، ولكن مع كل هذا فقد كانت مثلاً يحتذى في الموضوعات التى تطرقها الملهاة ، كما أن اللون المحلى أعطاها بعض القوة والحياة .

هذا وقد ذكرنا آنفا عند كلامنا عن المدرسة الانباعية وطريقتها فى المأساة أنها تأثرت بالرومان الأقدمين ولا سيما بأراء هوارس فى النقد وطريقة سنكا فى المأساة (التراجيديات) ، وأنهم استقلوا فى كثير من أمور المأساة عن الرومان : وكذلك تأثرت هذه المدرسة فى فرنسا خطى بلوتس الرومان فى الملهاة ، وعرفت عن طريقه كثيراً من خصائص الملهاة الإغريقية . ولما أخذ الفرنسيون فى كتابة الملهاة جعلوا غايتها أول الامر الإضحاك ، ولم يرتفع بها إلى الفن الأدبى الرفيع إلا موليير . وهو عند الفرنسيين أديب فرنسا غير مدافع والذى استطاع أن يمثل بأدبه وروحه خصائص الشعب الفرنسى ، وأن يخلق لنا أدباً عالمياً ممتازاً ، وحرى بنا أن نخصه بكلمة ونحن بصدد الحديث عن الملهاة ؛ لأنه من أعظم الذين كتبوا فيها وخطبهم الزمان لدى جميع الأمم .

موليير :

ولد : جان بابتست بوكلان ، الذى اختار لنفسه فيما بعد اسم (موليير) بباريس سنة ١٦٣٣ من أب يشتغل بالتجارة ويعيش فى يسر وسعة ، وفقد أمه وهو فى العاشرة من عمره وتعهده أبوه تعهداً حسناً فاختار له كلية (الجزويت) فى كليرمون فدرس ثمة عيون الأدب القديمة ، وكانت الكلية تعنى باللاتينية أكثر مما تنى بالإغريقية ، واتصل هناك بالفيلسوف (جاسندى) وتأثر بكثير من آرائه الحرة ، وبعد أن انتهى من دراسته بالكلية قضى عاماً فى دراسة البلاغة ، وصامى بعد ذلك فى دراسة الفلسفة ، وكان فى أثناء دراسته للفلسفة ينعم بقسط من الحرية مكنه من التردد على دور التمثيل فيشهد بعض المسرحيات الهزلية الشعبية ، وقد استهواه المسرح ، ولكنه لم يفكر فى إنهاء دراسته بعد فالتحق

بمدرسة الحقوق بمدينة (أورليان) وقال إجازتها : ومع هذا فقد أراد له أبوه أن يخلفه في تجارته ، وأن يتصل بالقصر كما كان متصلاً به في صورة متعهد ، وقد شغل هذه الوظيفة مدة ضاق فيها بحياة القصور والسير في ركاب الملوك ومزاحمة الحجاب والخدم على إرضاء سيد القصر ، وقد أثبت طبيعته الفنية ذلك ، وشاء له القدر أن يتعرف على أسرة « بيجار » التي تحترف التمثيل فربط مصيره بمصيرها ، وأرسل إلى والده وهو في الحادية والعشرين من عمره ينبئه عن تخليه عن وظيفته بالقصر ورغبته في الاشتغال بالتمثيل ، وسأله أن يرد عليه شيئاً من المال الذي خلفته له والدته . وقد غضب الأب غضباً شديداً لهذه العزيمة ولكنه لم يحرمه ميراث أمه فأعطاه بعض المال ونفّض منه يديه ، وقد أففق مولير هذا المال في دعم حياته المسرحية ، ولكنه باء بالإخفاق وتراكت عليه وعلى شركائه الديون . وكاد طالعه النحس يفضي به إلى السجن ، وأخيراً اعتزمت الفرقة أن تجرب حظها في الأقاليم فنشرت باريس ، وظل مولير بعيداً عن تلك المدينة العظيمة يحجج أرجاء فرنسا كلها مدة اثني عشر عاماً ، وقد أفادته هذه السنوات في حياته المسرحية فائدة جليلة ، لأنه تفرس بأصول الفن المسرحي ، وعرف كثيراً من العادات واللهجات وتتي ضروب الحياة بما كان له أكبر الأثر في كتابته . وقد عرف في هذه الحقبة موهبته على حقيقتها ، وأنه لا يصلح للأدوار الجدية وأنه خلق للتمثيل الهزلي ، ولم يفكر حتى ذلك الوقت في التأليف المسرحي ، ثم أخذ يكتب فصولاً قصيرة لتسلية الجمهور ، وبعث الضحك ولم تكن هذه الفصول ذات بال من الوجهة الفنية ، ولكنها أطلعت على قدرته في إثارة الضحك ، وأخيراً كتب ملهه « المشدود » L.Etourdi . من خمسة فصول ومثلت بمدينة (ليون) أول الأمر ، وقد لاقت نجاحاً عظيماً حينما مثلت بباريس بعد ذلك . وقد رأى مولير أن باستطاعته أن يكتب للمسرح ، وأن يسخر ثقافته الواسعة . وتجاربه الكثيرة لخدمة الأدب ، وألا يكتفى بالتمثيل .

وأخيراً انتقلت الفرقة إلى باريس في عام ١٦٥٨ ، وهو في السادسة والثلاثين من عمره وقد سبقته إليها شهرته وصيته ، وفي القصر مثل مولير لأول مرة بعد عودته « نيكوميدي » Nicomede لكونوتي والطبيب العاشق لمولير

وقد صادفت الأخيرة نجاحاً عظيماً وضحك الملك لها ضحكاً لم ينسه بقية حياته وأمر بأن تخصص إحدى قاعات فرساي لهذه الفرقة التمثيلية الناجحة .

ومن ثم أخذ موليير يزداد حماسة في إنتاجه الأدبي ويخرج المسرحية بلو المسرحية حتى استطاع في مدى خمسة عشر عاماً بقيت له من حياته أن يؤلف ثمانياً وعشرين ملهية ، مع أنه كان مشرفاً على إدارة الفرقة ، ويقوم بتمثيل أصعب الأدوار في مسرحياته ، ولذلك لم تحتل بئيته كل هذا الجهد فقضى نحبه في فبراير عام ١٦٧٣ وهو يمثل دوره في آخر مسرحيته (المريض الموهوم)

Le Malade Imaginaire

وقبل أن نتكلم عن فن موليير ومسرحياته يجدر بنا أن نلقى نظرة عابرة على بعض المؤثرات التي وجهت فنه وطريقته وجهة خاصة وجعلته يخرج خروجاً واضحاً على تقاليد المدرسة الاتباعية في كثير من الأمور ، ولقد عرفت آنفاً أنه قد تشقق ثقافة عالية ، ودرس آداب القدماء دراسة مستقيضة ، وحقق فرن البلاغة وتعمق في دراسة الفلسفة ، ولكنه اكتسب من مناقشاته للفيلسوف الفرنسي المعاصر له (جاسندي) كثيراً من آرائه الحرة ، ودرس الحقوق وأفاد منها قوة الحججة ونصاعة البيان ، كما عرفت أنه أفاد من رحلته بفرنقة خلال اثني عشر عاماً في جميع أرجاء فرنسا فوائد لا تحصى جعلته يفهم الحياة على حقيقتها ، ويحافظ كثيراً من أفراد الشعب ، ويعيش عيشتهم ويتقن لهجاتهم ، ويتعرف على أخلاقهم وعاداتهم ودخائل نفوسهم ، ولقد كان لهذا أثره العظيم في فنه ، ومن المؤثرات الواضحة على إنتاجه زوجته (أرماند بيجار) وهي فتاة لعوب من تلك الأسرة التي ربط مصيره بمصيرها ، وكانت أسرة (بيجار) متحللة شأن المشتغلين بالمسرح حينذاك وقد كانت أرماند ربيبته تقريباً نصغره بعشرين عاماً ، إذ كان في الأربعين وهي في العشرين ، وكانت جميلة لعوبا ، فلم تحافظ على أواصر الزوجية وحقوقها وكان سلوكها يثير في نفسه الغيرة ، ويضرم النار في أحشائه . ولقد كان لهذه الحياة الزوجية التوترة أثر بالغ في إنتاج موليير ، ونظرته إلى النساء ، لقد كان يستلهم في إنتاجه إحساسه ومشاعره وحياته وحياة زوجته ، ويسخر من نفسه ،

ومن يقرأ روايته (مدرسة النساء) يجد فيها صورة من حياة مولير وأزواجه لم
 الزواج ، فقد أدرك خطاه بزواجه من فتاة تصغره بسنوات كثيرة ، وأدرك أ
 الخطة الشديدة ، والاهليجات الصارمة التي تلقى على الزوجة مع هذا الفارق الكبير
 في السن لا يجدى شيئاً لأن عاطفتها وأنوثتها سيدفعانها إلى شاب في مثل سنها
 لقد تخيل مولير شخصاً يدعى (أرنولف) بلغ الثانية والأربعين من عمره وك
 شديد الاهتمام بمشكلات الزوجية ، وكان يعتقد أن في إمكان الرجل الجاد أ
 يصلح من حال زوجته مهما كان أمرها ، ويحملها على الرضا بحياته ، وقد د
 أمره بأن اشترى طفلة قروية جميلة ورباها في عزلة عن الناس ، وتركها جاد
 بشئون الحياة وظن أنه بهذا يضمن معاونتها وإخلاصها له ، ولكنها ما كادت تب
 السابعة عشرة من عمرها حتى التقت بالشاب (هوارس) فلم تتأثم من ارتكا
 الفاحشة معه لأنها لا تدري ما الفاحشة وما الإثم بل اندفعت إليها بفريزتها ، و
 أسر الشاب إلى أرنولف بأنه سيهرب بصاحبته هذه من غير أن يدري علاقته
 وأخذ أرنولف يحبط مساعي عاشقين المرة بعد المرة غير أنه لم يستطع أن ي
 الفتاة الساذجة من أن ترتبى في أحضان فتاهما كلما قابلته ، وقد زاده ذلك إليه
 وسخرية من نفسه وجعله أضحوكة لدى الناس ، وأخيراً عاد أبو الفتاة من أمر
 وعثر على ابنته وكان صديقاً لوالده هوارس فاسترد ابنته وزفها إلى عشيقها الش
 وبذلك انتصر الحب وانتصر الشباب على كل ما اتخذته أرنولف من حيلة و-
 وكل ما لقنه لفتاته من تعاليم ، لقد صور مولير نفسية أرنولف وانباس تصو
 بارعاً عميقاً وأجاد كل الإجابة في تصوير العواطف المضطربة وأبرز ف
 الفلسفية التي تكن وراء هذه المسرحية بوضوح وجلالة ألا وهي : إن الغر
 الطبيعية تدفع الشباب إلى الشباب ، وأن فضيلة المرأة لا تقوم على جملها بالر
 غيب فمن لا يعرف الشر كان حراً أن يقع فيه . وقد اعتبرت هذه الملهمة
 أجدود نتاج مولير . ونرى كذلك كل حياته الزوجية النعسة في مسرحية (
 البشر) Misanthrope فقد صور جانباً من نفسيته في (إلست) بطل
 الرواية ، ومثل زوجته في (سليمان) .

وثمة عامل آخر كان له أثر قوى من تاج موليير ألا وهو حماية الملك له من أعدائه الكثيرين ، فقد مكنته هذه الرعاية من أن يمحى في تاجه الأدبي على طبيعته لا يلوى على شيء ولا يحفل بأحد ، وينقد المجتمع كما شاء له فنه ، ولولا هذه الحماية لكان ذلك التسجيع لقضى عليه أعداؤه من أول وهلة وكانوا أشداء أقوياء ، بل كانوا أعظم شيء في فرنسا بعد الملك ، لأنه عاوى الطبقة الارستقراطية وسخر منها سخريات بالغات لاذعات جعلها تحق عليه حقاً عظيماً . ترى ذلك في مسرحيته (النساء المتخذقات) ، وفي (دون جوان) وعادى رجال الدين والمنافقين في زوايا « تروقوف » وعادى الأطباء في رواية « الحب المداوى » . وكانت سطوة رجال الدين لا يستهان بها ، ولولا أن الملك أضفى عليه حمايته لما نجح من أيديهم ، ولقضى على مستقبله المسرحي . أضف إلى ذلك أنه عاوى طبقة النبلاء وسخر منهم : من تأتهم وتفاهة شأنهم وفسقهم في كثير من رواياته . نجد ذلك في « كاره البشر » وفي « النساء المتخذقات » و « دون جوان » وغيرهما ، وعادى أثرباء الطبقة الوسطى من الشعب الذين لم يقنعوا بما لديهم من مال بل راحوا يحاولون اكتساب الوجاهة وتقليد الطبقة الارستقراطية كما ترى هذا في « السيد البرجوازي » وعلى السموم فقد وضع موليير نفسه في عداوة مع مجتمعه ينقده بمرارة وقسوة ، فتألبت عليه فئات كثيرة ، تأ نفس عليه الأدياء نجاسه ومكائنه لدى الملك ، وكان كل هذا كفيلاً بأن يحطم قلبه ومسرحه لولا أن ظله الملك بحمايته ، ولكن هذه المسكنة جنت عليه أحياناً فقد كان الملك يطالبه بين الفينة والفينة أن يكتب مسرحية مضحكة خالية من تلك التحليلات النفسية العميقة غير متقيدة بأصول الفن ، وكان عليه أن يرضيه فجاءت بعض ملامحه تهرجاً Farce بعيدة عن الفن الرفيع ، ومن أمثال هذا الضرب من المهازل (الزواج بالإكراه) و (الطبيب رغم أنه) .

أشرنا في مبدأ حديثنا عن موليير إلى أن عوامل كثيرة جعلته يخرج في كثير من الأمور على تقاليد المدرسة الاتباعية ، وجدد بنا أن نشير في هذا الموضع إلى تلك الأمور في إيجاز ، فنرى أولاً : أن موليير عني بالموضوعات الاجتماعية عناية

بالثة وعن بشيور عصره وفهده ، وإبراز بحاسته وعبوبه بحسة ، على خلاف ما أثر عن المدرسة الانباعية مع لجوتها إلى الادب القديم - اليوناني والروماني تستمد منه الموضوعات كما رأينا لدى كورني وراسين . وقد دفعته عنايته بانعنع إلى إهمال التاريخ فلم يلجأ إليه . وإنما لجأ إلى حياته المعاصرة . على عكس ما عرفت به المدرسة الانباعية ؛ إذ لم تكن تحفل بالحياة المعاصرة ولا بالمجتمع ، ولعل طبيعة الملهاة لها أثر في هذا التوجيه كما سنرى فيما بعد .

ونجد أنه أفاض يختيار شخصيات أبطاله من أواسط الناس : بل نراهم أحياناً من الطبقة الكادحة العاملة كشخصية سنجار بل الخطاب التي أدخلها مولير في مسرحية (الطبيب رغم أنه) . لم تكن الشخصيات الرئيسية لدى مولير شخصيات خرافية أو متخيلة يضفي عليها صفات العظمة والإرادة التي لا تقبل والمزينة التي لا تلبس ، ولكنها شخصيات واقعية ، وإن جسم صفاتها وضخمها ليبحث منها السخرية ويثير الضحك ، وهو في هذا يخالف ما رأيناه لدى كورني وراسين فتشخصيات مآسهما من الطبقة العليا من الشعب ، اشتهر بعضهم بالعظمة وبعضهم بالشجاعة المخارقة ، إلح ما كان يتخلع على أفراد هذه الطبقة من صفات في القرون الوسطى .

ومن الأمور التي لم يتقيد فيها مولير بتعاليم المذهب الانباعي أنه كان يكتب بعض ملامحه نراً كملهاة البخیل ، وهذا ما لم يفخر فيه الانباعيون ، ولقد سخر منه هؤلاء سخرية عظيمة وعدوا ذلك عجزاً منه ، بل إن الجمهور قابل مسرحية البخیل بفرور بالغ أول الأمر ، لأنه لم يتعود المسرحيات الثرية ولا سيما المسرحيات ذات الفصول الخمسة كهذه الرواية . ولعل مولير نظر إلى طبيعة الملهاة وأنها ألصق بالحياة المعتادة من المآسة ، وأن للشعر ليس لغة للتخاطب في حياتنا اليومية ، وكان واقعياً في اختيار النثر ، وليست مسرحية البخیل بالمسرحية الوحيدة التي لجأ فيها إلى النثر ، ولكن معظم ملامحه جاءت شعراً .

وبما جعله قريباً من الواقعية متكرراً لبعض تعاليم المذهب الانباعي أنه أجرى

على لسان أبطاله والشخصيات التي أدخلها في مسرحياته اللهجات المحلية الخاصة بطل منهم ، بل كان يستعمل بعض الكلمات للدخيلة ، وقد ثار عليه علماء الأكاديمية لهذا التحلل من الأسلوب ، وثار عليه نظراؤه من أصحاب المذهب الانباعى ، ولكن غيرهم رأى في أسلوب مولير عاملا من عوامل القوة في ملامحه حين أعرض عن أسلوب الطبقة الراقية ولغة الأدب وهو يجرى الكلام على لسان خادم أو فلاح أو صانع ، ورأوا أن هذا يجعل الصورة صادقة واضحة قريبة من الواقع .

وقد أفضنا في حديث الواقعية ولغة المسرح في غير هذا الموضع . على أن مولير كان يخطئ في اللغة أحيانا ويتحلل من العروض لا عن عجز وهو من هو في علمه وثقافته ولكن عن عاكة ، وقد أرجع بعضهم ذلك إلى سرعة الإنتاج وعدم التفرغ للأدب لأنه كان يدير الفرقة ويمثل ويكتب لها ، وكان يضطر أحيانا إلى كتابة مهزلة في أيام لشدة حاجته وحاجة فرقته إلى المال ولذلك كان لا يعاود النظر فيما يكتب ولا سيما في مهزله ، أما ملامحه فكانت في الغالب ذات لغة متقنة وله فيها فقرات تعد آيات في البلاغة وسمو الشاعرية .

ومن الأمور التي خرجت على قواعد المذهب الانباعى أنه لم يكن في بعض مسرحياته بأن تكون لها عقدة أو حبكة قصصية ، وقد نجحت بعض هذه المسرحيات نجاحاً باهراً لأنه قدم صورة حية من الحياة تعتمد على إثارة انتباه الجمهور بما تعرضه من مناظر جذابة فكاهية ومن حوار طريف ونقد ساخر لاذخ أكثر من اعتمادها على العقدة ، وإن كانت العقدة ألزم للبلهاء من المأساة لأن موضوع الملهاة ليس بذى خطر وارتكازها على العقدة يعزى الجمهور بتابعها ويشوقه لمعرفة نهايتها ، ونرى هذا التحلل من العقدة والحبكة القصصية في « مدرسة النساء » وفراه واضحا كل الوضوح في « كاره البشر » ، على أن للمدرسة الانباعية على العموم قد أباحت ذلك ، وإن كان مولير قد قرب بمسرحياته تلك من المدرسة الواقعية كما عرفت فيما مر .

وثمة شيء آخر لى مولير خرج به عن تقاليد المذهب الانباعى ، وهو ظهور

شخصيته وعواطفه ونصوير نفسيته في مسرحياته . فلم يكن أدبه موضوعاً خالصاً بل كانت حياته وأحاسيسه تنعكس في كتاباته ، وفيما ينطق به شخصياته من حديث ، ترى ذلك على لسان « ألسنت » في كاره البشر ، وعلى لسان أرتوف وضيرهما ، بل ترى نظراته إلى النساء وتشككتهن ؛ واهتمامه البالغ بتقاليد الزواج والأخلاق والثقافة النسائية كانت أثراً من آثار معاملة زوجته له انعكس في مسرحياته ، وإن ستره حجاب رقيق من الموضوعية .

ومع كل هذه الأمور التي باعدت بينه وبين راسين — خير من طبق نظريات المذهب الاتباعي — فإنه كان يلتزم قانون الوحدات الثلاث ، ويعني بالتحليل النفسى عناية بالغة في بعض ملامحه ، ولا يكثر من الشخصيات على المسرح مما يطيل الحوار والجدل أو يقلل الحركة ، ويقصد إلى التعميم في أدبه أحياناً بتضخيم صفات أبطاله وتمجيسها حتى يجعلها نموذجية بعيدة عن الواقعية ، ويختار للملحاته عدداً قليلاً جداً من الحوادث وإن كان يحسن اختيارها وترتيبها في تعاقب دقيق شأن المدرسة الاتباعية ، ويعني بتركيز الضوء على جانب واحد أو جوانب قليلة من شخصياته ، ويتعمق في تحليل ذلك الجانب من غير أن يعرفنا بالجوانب الأخرى وكل ما تحويه الشخصية من عناصر ، وذلك على العكس من شكسبير الذى كان يعطيك صورة كاملة عن الشخص في شتى أحواله . إنك لست شكسبير تفاجئك الرواية في كل آتية بصفة جديدة من صفات أبطاله حتى إذا انتهت الرواية تمثل لك ذلك البطل حياً كامل الصورة ، أما لدى مولير فإنك تعرف من أول الرواية الصفات التي سيركز عليها الأديب ضوءه . وكل حادثة بعد ذلك إنما تأتي لتؤكد تلك الصفات ولا نزيد عليها شيئاً ، نعم لقد نراه أحياناً يأتي لنا بأكثر من جانب أو تظهر شخصياته معقدة ويضفي عليها أضواء ساطعة تظهرها فتخرج من لدنه بصورة تكون كاملة عن تلك الشخصية ، كما في طرطوف وكاره البشر ، فترى طرطوف مثلاً متصفاً بالنفاق الدينى . وحدة الشهوة ، وحس السيطرة ، ونرى كاره البشر حاد الطبع متشائماً مستقيماً ، معتدلاً بنفسه . ولكن السمة الغالبة هي النظرة العميقة النفاذة إلى جانب واحد أو جوانب عديدة من شخصياته شأن المدرسة الاتباعية .

ولم يكن مولير ممن يتقيد بتعاليم المسيحية ، بل كان ممن يستفد بشدة وصرامة رجال الدين ولاسيما المراتين منهم ، وقد ناصبوه العداوة المريرة في حياته ، وأبوا أن يدفن مع المؤمنين في الكنيسة بعد وفاته لولا أن ارتمت زوجته تحت أقدام الملك تقبلهما وتشفع لزوجها المسكين . كان مولير يؤمن بقانون الطبيعة والفطرة ، ويعتقد أن مقاومة هذا القانون عبث وضرب بليغ . بل كان ينادى بأن يترك للفرائض الإنسانية قسطاً وفيراً من الحرية إذا كان قيادها في يد العقل ، ويرى أن هذه الفلسفة تؤدي إلى سعادة الفرد وسعادة المجتمع على السواء . فهو مثلاً يرى أن زواج الشيوخ مهما كانت مواهبهم ومنزلتهم الاجتماعية بالشابات القاتنات أمر غير طبيعي ، وعامل هدام لتقويض بيت الزوجية وجلب النعاسة للزوج المسكين . ويرى أن فرض الآباء سلطانهم على بناتهم ، وتزويجهن بمن لا يرغب فيه ظلم يجب أن يقاوم ولو كان في مقاومته عقوق للوالدين .

ولا شك أن مولير قد أقاد من تجاربه في حياته الزوجية ، فنظر إلى المرأة نظرة خاصة تركز في وجوب التكافؤ في السن والظروف الاجتماعية والثقافة ، ولم يكن يريد المرأة راهبة ، ولم يكن يريد لها بجاهلة تعتقد في الخرافات والثرعات أو متحذقة لا تعنى بشئون أسرتها وسعادة بناتها وزوجها ، وإنما تصرف نهارها ونقض ليالها في التشديق بالأدب اللاتني والفلسفة اليونانية . بل بحسب المرأة في نظره أن تفهم الحياة العملية حق الفهم ، وأن تكون مزنة صادقة الشعور ودوداً .

وإذا تتبعنا آثاره ، وحللتها بدت لك هذه الفلسفة ظاهرة جليلة في كثير من ملامحه ، كما بدا لك اهتمامه بالطبقة الوسطى من الشعب ، وجعلها محور ملامحه وعنايته بإصلاح المجتمع عن طريق تجسيم عيوبه والسخرية منها .

وكم كنت أود أن يتسع لي المجال فأنتقل بعض ملامحه كاملة وأطلق عليها لابين خصائص فنه ومذهبه وفلسفته ، ولكن ذلك يخرجنا عن نطاق البحث ، وبحسبي أن أخص ملهه من ملامحه المشهورة لتكون مثلاً لموضوعاته وفلسفته

وفنه . وروايته « نرنوف » من الرويات التي ترجمت إلى العربية منذ أمد بعيد نرجها محمد عثمان جلال وسمّاها « الشيخ متلوف » ، وسمّرها نوعاً ما ، وسبقها باللغة العامية أو القريية من العامية ، وخلاصتها : أن (أرغون) ثرى ساذج فيه تقوى وحرص على الدين ، واستطاع (طرطوف) أن يتقنع بالتقوى والورع ، ويتظاهر بالحرص على الدين ، وأن يخدع بريائه وتفاهة ذلك الثرى الساذج ، فسكن يذهب إلى الكنيسة في الوقت الذي يذهب فيه (أرغون) ، ويصلى أمامه بحرارة وخشوع ويقبل الأرض قدماً ، ويسفح الدموع أسفاً ، ثم يتعرض له وهو خارج من الكنيسة ، وقد ارتدى أسماً بالية وبدا عليه الفقر والمذلة ، فإذا نفحه أرغون ببعض المال أسرع لتوه بتوزيعه على الفقراء أمام ناظره ، فوفر في نفس أرغون — بعد أن تكرر ذلك المشهد أمامه مرات — أن طرطوف بلغ الذروة في التقى والورع والزهد في الحياة الدنيا . قالت نفسه لصداقته ، ودعاه إلى أن يعاشره في بيته ويقاسمه نعمته . وظل هذا الرجل — باسم الفضيلة والدين يعيش في بيت أرغون ، ولا يفتأ يوجه إلى سكان البيت رجالاً ونساء الكثير من مواظله حتى ضاقوا به ذرعاً ، وأبغضوه من صميم قلوبهم ، إلا أم أرغون فقد وثقت به واعتقدت فيه ، وكانت تدافع عنه ضد قطان البيت جميعاً ، وترميهم بالاستهتار بتعاليم الدين لا تستثنى من ذلك أحداً : ماريان ابنة ولدها أرغون وأخاها داميش والميرزوجة أرغون ودورين خادم ماريان ، وكليانت صهر أرغون ، وقالير خطيب ماريان . وكانت تعتقد أن الحسد هو للدافع لهم على اتقاصه واعتيابه .

وقد حدث أن غاب أرغون عن البيت أياماً ، ولما عاد سأل (دورين) خادم بنته عن أهل البيت ، فأجابته أن سيدتها كانت مريضة بالحمى ، وكانت تعاني صداعاً غريباً .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : طرطوف في صحة جيدة ، وهو مكتنز لحما وشحما . وله وجه
نضير وفم عميق .

أرغون : يا للسكين !

دورين : لقد عافت نفس سيدق الطعام في المساء ، واشتد الألم برأسها .

أرغون : وطرطوف ؟

دورين : انفرد بالعشاء أمامها ، وأصاب وهو في غاية الزهد والورع دجاجتين
ونصف نخذ حنيد .

أرغون : يا للسكين !

وهكذا كلما قصت عليه دورين ، طرفا من أخبار سيدتها وما عاتته في
مرضها ، راح يسأل عن طرطوف وهي تجيبه بأنه تمتع بنوم لذيق ، في مراه
وثير ، وأنه شرب من الخمر حتى روى ليعوض ما فقدته السيدة من دم ، فيجيبها
في كل مرة بقوله : يا للسكين ! . وهكذا يرهن أرغون على أن حبه لهذا الرجل
وإعجابه به قد ملكا عليه شغاف قلبه حتى أنسيا مزوجه وأولاده .

ثم بلغ به فرط إعجابه أن عزم على أن يزوجه ابنته الشابة الجميلة ، مع أنه
قد وعد حبيبها (فالير) من قبل أن تزف إليه ؛ ومع أن طرطوف يكبرها سنًا
وليس من مستواها الاجتماعي أو المالى ، ولكنه أراد أن يربط طرطوف بأصرتة
إلى الأبد ، وخاطب ابنته في ذلك متشفعا بما للأبوة من حقوق ، وعقدت الذهبية
لسان (ماريان) ولكن خادمتها (دورين) تصدت له تفند له رأيه وتسفه عقله
ومنعها من متابعة الحديث .

ثم استعانت الأميرة بزوجته على حل المشكلة ، فعزمت السيدة (أليز)
زوج أرغون أن تفتح طرطوف بنفسها في الأمر وتثنيه عن هذا الزواج ، فدعته

لحضرتها ، وكان في خلوة ، فاتهمز المناق هذه الفرصة ، وأخذ يغازلها ويطرى جمالها ، ويظهر لها أنه متم بها وأن لا أرب له في الزواج من ماريان إذا أنعمت عليه (المير) بحبها ، وستكون في مأمن معه ، لأنه لن يفشى لها سرّاً ، وكلما ذكرته بأنه رجل دين وتقوى أخذ يبرهن لها على أن عشق الجميل ليس فيه مخالفة لأوامر الله والدين . وتصادف أن (داميس) بن أرجون كان ينصت لهذا الحديث وطرطوف لا يشعر به فهاج غضبه ، وأراد أن يؤدب هذا الدعي ، فتمنعه زوجة أبيه خوفاً من الفضيحة ، ودخل أرغون في تلك اللحظة فقص عليه (داميس) خبر هذا المناق الكذاب ، فلم يصدق من كلامه حرفاً ، وتظاهر طرطوف بمزيد من النور والتساع والتفران لهذا الذي يهتك عرضه ، فإكان من أرغون إلا أن طرد ابنه من البيت وحرم عليه دخوله بعد اليوم .

وأراد أن يرضى صديقه طرطوف ويمسح بكرمه ما عساه يكون علق نفسه من أذى فكتب وثيقة يتنازل فيها عن كل أملاكه له ويمحرم زوجته وأولاده ميراثه ، وعز على الأسرة ما أصابها من إهانة بطرده . فليس ، وتبديده للإرث فأخذت توسع أرغون لوما وتأنيا وهو ساد في عمايته ، يعتقد أن صديقه فديس من أولياء الله ، وأنهم شياطين ، وأن ما فعله هو عين الصواب ، ولما نلت منه زوجته قالت له : سأريك رأى العين كيف ينتهك هذا المناق عرضك ، ويتعدى على حرمك ويسىء إلى صداقتك له ، ويتنكر لنعمتك عليه ، وكيف يراودني عن نفسي ، هذا الذي تريد أن تزوجه ابنتك ، وتتنازل له عن جميع ما تملك ، فلم يثأ أن يصدق كلمة مما قالت ، ولكنها حلت على أن يتوارى تحت المنضدة ، وينصت إلى كل ما يجري بينها وبين طرطوف من حديث ، ويشهد لائمه وتهتكه ، واستدعت طرطوف ، وأخذت تستدرجه في الكلام حتى باح بحبه لها ، فقالت له : إنها كذلك تحبه ، فأبى أن يصدقها إلا إذا قدمت له برهاناً عملياً على ذلك ، وطلب منها أمراً منكراً فذكرته بواجب الصداقة لزوجها وما لهذه الصداقة من حرمة فأخذت يسب هذا الزوج وتزويه بالنساء والآفن ، فلم يسع زوجها إلا أن يظهر ويطلب منه أن يخرج

من بيته في غير فضيحة ولا ضوضاء ، ولكن المناقح إلى إلا أن يكون نذلا وقعا
فذكره بأن البيت بيته هو بمقتضى الوثيقة التي في يده . وأن عليه هو إذا شاء أن
يغادر وأسرته المنزل ، فكاد أرغون أن يصق لهذه الصفاقة والنذالة ثم تذكر أنه
كان قد استودعه صندوقا يحوى أوراقا خطيرة تخص صديق عزيزا عليه كان الأمير
قد غضب عليه فنفاه فترك لديه هذه الأوراق فسلها لطرطوف لتكون في رعايته
حتى إذا سئل عنها فأنكر أنها تحت يده لم يكن كاذبا ، وربما منه وتقى . وخشى أن
يستغل طرطوف خطورة هذه الأوراق ويشي به للأمير ، ولكن ماذا عساه أن
يفعل وقد ظهر له صديقه المزيف على حقيقته .

خرج طرطوف وأقام دعوى بإخلاء المنزل وطرده أرغون وأسرته من منزله
وجاء مندوب القضاء للتنفيذ ومعه عشرة من الرجال الأشداء ، ولما طلب إليهم
أن يخلوا المنزل امتنعوا ، فهددهم باستعمال العنف ، وأرجأهم إلى الصباح ،
وأسقط في يد أرجون وكانت أمه لانزال سادرة في عمايتها لم تشأ أن تصدق شيئا
منها اتهم به طرطوف حتى بعد أن أكد ذلك ولدها ، فلما شهدت مندوب القضاء ،
وسمعت الأمر بإخلاء المنزل زالت العشاوة عن بصيرتها وانهارت اعتقاداتها في
طرطوف وفي كل رجال الدين على السواء .

وبينما هم في تلك الحالة المحزنة دخل عليهم فالير حبيب ماريان يخبرهم أن ثمة
أمرا بالقبض على أرجون وزوجه في غيابة السجن جزاء خيائته للأمير البلاد بتسوره
على وثائق خاصة بعدد لعود للأمير سبق أن حكم عليه بالنفي ، وعرض فالير على
أرجون مالا يكفيه لأن يهرب إلى أية جهة يشاء حتى يتجلى تلك النعمة ، وأخذ
أرجون يفكر في أمره وريدا بيد أنه فوجئ بطرطوف بصحبة أحد رجال الشرطة
فاستقبله أرجون استقبالا غنيا أسفاته ونذاته واستغلال اسم الدين ، وخداع
الأبرياء ، وامتنانه لمعنى الصداقة وحرمانها ، ونكرانه للجميل ، ولكن صفاقة
طرطوف أبت عليه إلا أن يجيب بأن إخلاصه للأمير ومحبة له فوق كل
صداقة واعتراف بالنعمة ، وأن من واجباته أن يدفع به إلى ظلمات السجن ، وأخذ
يحث الشرطي على تنفيذ الأمر الذي صدر له ، فما كان من الشرطي إلا أن أخذ

بتلايب طرطوف ووضح في يده الاغلال قائله : إن الامر الذى بين يدي يعنى القبح عليك أنت ، لأن الأمير رجل عاقل حصيف وقد عز عليه أن قبول المعروف بالجنود ، والصداقة بالخداع ، والبرامة بالخبث ، وقد عرف فيك بحرما خطيرا متواريا من وجه العدالة ، كما أنى مكلف بتمزيق الوثيقة التى لديك ، والتى تنازل فيها أرجون عن أملاكه لك ، ثم إن الأمير قد عفا عن أرجون على الرغم من وجود تلك الأوراق التى تنتمى لعدو الأمير فى حوزته وذلك لسابق بلائه فى خدمته وإخلاصه للوطن ، فكانت مفاجأة سارة حقا انتهت بأن سيق طرطوف مثال النفاق والغدر إلى السجن ، ويزواج ماريان من حبيبها فالير الذى برهن إبان محنة والدها على سخاء وشهامة وشجاعة تستحق المثوبة .

وأنت ترى من هذا الموجز لتلك المسرحية أن مولير أخلص لتقاليد المدرسة الاتباعية فى وحدة الزمان حيث لم يتجاوز زمن هذه المسرحية أربع وعشرين ساعة وفى وحدة المكان حيث جعل مسرح الحوادث كلها بيت أرجون لم يتعد إلى مكان آخر ، ووحدة العمل حيث جعل موضوع المسرحية دائرا حول إظهار نفاق طرطوف وسذاجة أرجون ، كما ترى فى المسرحية فصولا طويلة من الحوار والجدل الممل فى بعض الأحيان يبطئ بالحر كى ويجلب السأم شأن المسرحيات الاتباعية كلها ثم نرى فيها التعمق فى تحليل جانب واحد أو بعض جوانب من شخصية بطله طرطوف حيث أظهره بمظهر المنافق المرائى ، وبمظهر للتذلل الغادر المنتكر للجميل وبمظهر الشهوانى الدنى ، وصور أرجون فى صورة المتدين الساذج الذى يسهل خداعه ، وكان عدد الشخصيات قليلا نوعا ما ، ومع هذا فإن مولير لم يجعل بطله أرستقراطيا بل اختاره من الطبقة الوسطى ، وبالعكس فى تجسيم عيوبه ، كما أنه اختار مشكلة اجتماعية جديدة بالعلاج ، ألا وهى مشكلة النفاق واستغلال اسم الدين والفضيلة ، وحل على المنافقين من رجال الدين حملة مرة . وفلس بعض فظاهر فلسفته فى الحياة حيث قاوم زواج طرطوف من ماريان للفارق الكبير فى السن ، وفى الظروف الاجتماعية والمالية ، وقد أنهى الملهاة بالوضع الطبيعى حيث تزوج فالير الشاب الثرى من ماريان الشابة الجميلة الثرية . وقد استنكر مولير استخدام أرجون حق أبوته فى قهر ماريان على الزواج من طرطوف .. وهكذا لو ربحنا

تحلل الرواية وتعمق في درسها لظهرت لنا نموذجا طيبا لأعلى ما وصل إليه مولير من فن ، ولوجدناها تعبر عن كثير من آرائه في الحياة وطريقته في معالجة الفساد .

ومن يقرأ مسرحية طرطوف في لغتها الأصلية ، ويقف على نصها كاملا يدرك أن مولير قد بلغ فيها القمة ، وأنها تعد بحق مسرحية فريدة عالمية فلا بدح إذا ترجمت لكل اللغات ، لأن النفاق والتستر وراء الدين موجودان في كل زمان ولدى كل أمة ، ولأن مولير بما أودح فيها من فن ، وساق من نكات ودعاية يستثيران الضحك والسخرية قد شارف الذروة .

وحسبنا من ملاحيه السامية هذه الملهاة فإن المقام لا يتسع لسواها ، ولكن ذلك لا يعفينا من الإشادة بكاره البشر ، والنساء العالمات ، والتيل البرجوازي والبخيل ومدرسة النساء وغيرها من الملاحى الخالدة ، وقد أثر مولير في المسرح العربى تأثيراً كبيراً إذ كان النبع الذى اغترف منه رواد المسرح العربى أول الامر في مصر والشام .

هذا ولمولير ملاحه خفيفة فكهة ليس فيها هذا العمق في التحليل ، والجودة في الصنعة ، وإنما الغرض منها إثارة الضحك وهى من النوع الذى يسمى فن الأدب الغربى ، Farce أى الملهاة الفكهة أو الضاحكة (مهزلة) ومن هذا القبيل ملاحيه « الزواج بالإكراه » ، le Mariage Force ، والطبيب رغم أنفه Medcia Malgre Lui وكان يلجأ إلى هذا النوع بين الفينة والفينة لأنه محبب إلى الجمهور ، وهو في حاجة إلى اكتساب رضاه والإقبال على مسرحه ، إذ كان مشغولاً عن أسر الممثلين والممثلات وعن نفسه وزوجه ، ثم إن هذا النوع لا يحتاج منه إلى كبير معاناة ، بل قد يؤلف (المهزلة) في خمسة أيام أحياناً ، وقد يأتى بها ثيراً ، حتى يسهل على الناس فهمها ، ويسهل عليه تأليفها ، بينما تحتاج بعض الملاحى السامية منه إلى سنتين أو أكثر لإبداعها . ولا شك أنه في (مهزلة) لا يتقيد كثيراً بالمذهب الاتباعى ، وإن ظل محافظاً على قانون الوحدات الثلاث .

ولنأخذ مثلاً « الطبيب رغم أنفه » وقد كتبها ثراً في ثلاثة فصول ، ولم يقصد

بها نقداً اجتماعياً أو إصلاحاً مفسدة، وإنما قصد إلى إشباع رغبة الجمهور في الضحك .
وتتلخص هذه الممثلة ، في أن الخطاب « سجاناريل » كان قفاً في معاملته لزوجته
لا يفتأ يسبها ويضربها ويجعل حياتها جحيماً ، فعزمت على الانتقام منه بطريقة
عجيبة لا تخطر إلا في بال فنان مثل مولير ، وذلك بأنها أوجت إلى خادى
« جيرونت » وهو رجل ثرى ساذج ، وكانا يبحثان عن طبيب لعلاج ابنة سيدهما
(لوسيد) بأن سجاناريل طبيب ماهر ، ولكنه يضن بطبه وعلمه ومعرفة على
الخاص ، وأنه لا يقبل على علاج مريض وبذل ماله من معرفة إلا إذا استعملت
معه القوة بل الضرب ، وقد صدقها الخادمان فقبضوا على الزوج الخطاب ، وقد
أنكر أنه طبيب أو أن له صلة بمهنة الطب ؛ ولكنهما لم يصدقاها واضطرا إلى ضربه
بالمصا فلما آله الضرب اعترف على الرغم منه أنه طبيب . ثم ألبسها ثياب الطبيب
وقبعته ، وقاداه إلى سيدهما لعله يجد دواء لسيدهما التي تظاهرت فجأة بالبكم .
ولحسن حظها وجد السيد « جيرونت » وأهل بيته على مقدار غير يسير من السذاجة
وأنه يستطيع معهم أى يمثل دور الطبيب من غير أن يكشف أمره ، فأخذ يعمل
بجد ونشاط وبكل ما أسعفه به جهله وتهريجه ، وتمكن من اكتساب ثقة المحيطين
به واحترامهم . وقد تبين له أن الفتاة لم تصب بالبكم حقيقة ، وإنما تظاهرت به
لأن أهلها أبوا أن يزوجوها بمن تحبه وهو شاب اسمه « لياندر » فجاء به
سجاناريل متكرراً فى زى صيدلى ليساعده فى تحضير الدواء ، والإسراع بشفاء
الطليعة ، فلما دخل غرفتها عرفته لتوها ، وعاد إليها نطقها . وعمل سجاناريل على
مساعدة العاشقين ، وتمكينهما من الحرب ، وكاد عمله هذا يكلفه غالياً لولا أن
الشاب العاشق أسرح بالعودة ، إذ بلغه وهو فى طريق الفرار أن عمه الثرى قد
توفى بدون وارث ، وترك له مالا وفيراً ، وأدرك أن القوم از يتأدوا فى رفض
يده حين يعلمون بالثروة المفاجئة التى هبطت عليه ، وقد صح ظنه ، فقابله
بالترحاب وتزوج العاشقان .

وأن تدرك ولا ريب أن الشاعر لا يهدف إلى مغزى خلقى خاص أو فكرة

معينة ، وإنما أراد أن يشيع المرح والسرور في نفوس جمهوره . ويشير الضحك
ولا شيء غير الضحك .

ويستطيع الناقد أن يسأل عشرات الأسئلة حول هذه الميزة ، كيف
خطرت هذه الفكرة لامرأة الخطاب ؟ وكيف حملت الخادمين على تصديقها ؟
ومن أين جرى بلباس الطبيب وقبعته ، وكيف جاز الأمر على رب الأسرة
وأفرادها وكيف لم يعرفوا حبيب ابنتهم حين نكحهم وعرفه الفتاة ؟ إلى غير
ذلك من الأسئلة . لأن منطق الحوادث وواقعيتها كانا مفقودين تماماً . ومع كل
هذا فقد أغرق الجمهور في الضحك ، ولعل ضحكه كان لكل هذه الأسئلة . استمع
إلى ذلك الخطاب الذي لبس ثياب الطبيب يقول : « بيد أن هذه الأبخرة التي حدثكم
عنها عندما مررت من الطرف الأيسر حيث الكبد إلى الطرف الأيمن حيث القلب
اتفق أن الرئة التي تسمى باللاتينية (أرميان) ولها اتصال بالدماغ الذي يسمى
بالإغريقية (ناسموس) بوساطة الشريان الأجوف الذي ندعوه بالعبرية (كويل)
إن هذه الرئة صادفت الأبخرة المذكورة ... إلخ ، هذا الخلط العجيب الذي يقف
أمامه والد الفتاة دهشاً معجباً وهو يظنه علماً غزيراً . ويقول : لا أظن أن في
المستطاع مناقشة هذه الأمور على وجه أصح ، ولم أتعجب إلا من شيء واحد
وهو مكان الكبد والقلب ، فيلوح لي أنك تضعهما في غير موضعهما ، لأننا
نعرف أن القلب في الجهة اليسرى ، والكبد في الجهة اليمنى . فيجيبه سجاناريل : « نعم !
لقد كان الأمر كذلك فيما مضى غير أننا بدلنا كل ذلك ، وقد صارت هذه الجملة
الآخيرة مثلاً حتى يومنا هذا .

وعلى الرغم من أن هذا النوع لا يسمو إلى ملاميه الكبيرة ، إلا أنه يحتاج
إلى مقدرة عظيمة على إثارة الضحك ، وإرسال التكمات والسكاك ، وعرض المفارقات
وحبك الموضوع ، وهذا لعمري فن له ميزاته ، وإن كان مولير لم يخلد إلا بلاميه
التفسيرية السامية .

وإذا تدبنا الملهة الفرنسية في القرن الثامن عشر نجدها ظلت في التصف

الأول من ذلك القرن تسير على طريقة مولير . ومن أشهر كتاب الملاحى فى تلك الحقبة دلى ساج ، Sage فى ملهاته ، نيركارية Turcaret التى سخر فيها سخرية جميلة من طبقة محدثه من رجال المال والأعمال وعاداتهم وأخلاقهم ومواقع الضعف فيهم .

وقد انجحت الملهاة نحو الحب ، واتخذته موضوعاً للتحليل ، وبيان ألوانه المختلفة ، وقد اشتهر بهذا اللون Marivaux مارينو وكان من أهم العاملين على تطور الملهاة الفرنسية ، وابتدأ ما يسمى « بالملهاة البائية » . وهى نشبه شياً كبيراً الملهاة العاطفية لدى الإنجليز فى القرن الثامن عشر ، وكلتاها تعمل على إثارة عواطف الجمهور واستدرا العبرات حين تعرض حياة الناس الخاصة بما فيها من فضائل وما يعانون من آلام ، ولا نغنى إثارة الضحك أنها تضع مأساة فى إطار ملهاة ، ولما كان هذا النوع يخالف طبائع الأشياء كان من الطبيعى أن تظهر حركة تقاومها وكان قائد هذه الحركة الكاتب « بومارتسيه » (١٧٣٢ — ١٧٩٩) وساول أن يعيد للملهاة ضحكاتها الخالصة التى تنبعث من قلوب خلية مرحة كما كانت عند مولير ، وذلك بملهاتيه الساحرتين الرائعتين « حلاق إشبيلية » le Barhar de Siville و « زواج فيجارو » le Mariage de Figaro (وقد ذكرنا آنفاً) أن القرن الثامن عشر شهد فى فرنسا ما سمي « بالمأساة البورجوازية » ، وأنها كانت « كالملهاة البائية » ، حركة مبهدة لظهور المدرسة الإبداعية فى فرنسا . فإذا خلطت الملهاة البائية بين الأنواع وخرجت على وحدة النغم وقدمت مأساة فى إطار ملهاة فإن المأساة البورجوازية قد خرجت على قواعد الاتباعية بأن جعلت أبطالها من الطبقة الوسطى التى ازداد تأثيرها ، ووضحت شخصيتها فى هذا العصر ، ومأساها لا يقل روعة عن مأسى القدماء ، وإن نقصها الحماسة فقد عوضتها بقربها من الواقعية ومعالجتها مشكلات الناس وأخلاقهم .

ولا نريد أن نتبع الملهاة الفرنسية فى مراحلها حتى عصرنا الحاضر ، وجسبنا أن نقول : إنها تأثرت بالحركات الأدبية التى ظهرت فى فرنسا بعد ذلك . تأثرت بالحركة الإبداعية على يد (هوجو) ، وتأثرت بالحركة الواقعية على يد (بلزاك) -

ولأن كان بمن أثر كتابة القصة على المسرحية ، وتأثرت بالخرقة الطبيعية على (زولا) واسكنها اليوم نوح الواقعة مع وجود ملاءمه وآس إبداعه على النحو الذي ذكرناه في معالجتنا للأساس .



أما في إنجلترا فأول ملهاة تستحق النظر هي « رالف دويستر دويستر » مؤلفها نقولا يودل ١٥٠٥ - ١٥٥٦ وأسميتها في أنها أول ملهاة كتبت باللغة الإنجليزية طبقاً لأصول فنية ، وتدور حول « رالف » الفخور المدعى ، مع أنه قدم كثير الغفلة . ونراه يخطب أرملة مخطوبة لغيره ولا يرى في ذلك غشاً أو بأناً . والملهاة الثانية هي « إبرة الجدة جيرتن » كتبها جون سنل ١٥٤٣ - ١٦٠٧ وخلاصتها أن هذه الجدة العجوز كانت تصح سراويل خادما فافتقدت الإبرة وراحت تبحث عنها ، وتصادف أن مر بدارها سائل محبول فأنبأها أن امرأة معينة سرقت إبرتها ، وهنا تلتأ معركة حامية يتشارك فيها عدد كبير من أهل القرية ، وأخيراً وجدت الإبرة مغروزة في السراويل التي كانت يصلحها حيث نزلتها ، وظلت الملهاة الإنجليزية تكتب على النمط الذي لا يقصد سوى إثارة الضحك ، حتى أخرج (جورج بيل) ملهاته « حكاية الزوجات العجائز » فكانت أول ملهاة تنحو نحو النقد والسخرية ، بعد أن كانت الملهاة لم تحتل مكاتبتها الممتازة في الأدب الإنجليزي وتخلد إلا على يد إمام أدباء إنجلترا والعالم ولیم شكسبير ١٥٦٤ - ١٦١١ . وقد أفضنا في ذكر مذهبه وفنه وسعة أفقه في معالجة مسرحياته .

وحرى بنا هنا أن نلخص بعض ملامحه بالخصنا بعض مآسيه لنذكر شيئاً من خصائص هذه العبقرية ، وأولى هذه الملامح « جهد الحب ضائع » وهي ملهاة ضاحكة مليئة بالنكات والعبارات التي تفصح عن فؤاد خلى فرح ، وتتلخص في أن فرداند ملك نافار قد غزته موجة الزهد فأثر العزلة في مكان قصي يتجنب فيه الدنيا وضوضاءها ، ويتبعد عن جميع الناس إلا ثلاثة من الأصدقاء اصطفاهم دون سواهم ، وصم هؤلاء المتوحشون المعتزلون على أن يتعدوا عن النساء والأتكون لمة صلة بينهم وبينهن ، ولكن خطتهم ما لبثت أن انهارت حين قدمت لهم أميرة

فرنسا ووصيفاتها الثلاث . فلم يكدر ابراهن المعتزلون المتوحدون حتى ثارت غرائزهم واشتياقهم للنساء فوقوا في سراك الحب صرعى . واجتهد كل منهم أن يخفى حبه عن أصحابه ، ولا يظهر بمظهر الضعف والوهن والحنث بالقسم ، وكابدوا في سبيل هذا التخفى جهداً شافاً ، ثم رأوا أن سلوكهم هذا غير طبيعي وكشف كل منهم خبيثة نفسه لأصحابه ، فعدلوا عن سلوكهم الشاذ وقرروا أن يكونوا لبقية البشر ، بيد أن سوء الطالع شاء أن تسمع الأميرة بموت والدها وعادت مع وصيفاتها قبل أن يصارحن المحبون بما يعتلج في صدورهم ، ورغبتهن في الزواج .

وأنت ترى أن هذه الملهاة حملة على التكلف والتصنع في كل أوضاعه ، إذ أنها تسخر من يتكلف في اختيار ألفاظه وطريقة تعبيره وتسخر من مدرس وقسيس يتخذ لقان بإدخال عبارات لائقية ونظريات عليية .

ولشكبير ملاء كثيرة منها ملهاة ، الأخطاء ، و د حلم ليلة في منتصف الصيف ، و سيدان من فيرونا ، و د ترويض النمرة ، و د تاجر البندقية ، و د جفجفة ولا طعن ، و د كاتيهواه ، و د الليلة الثانية عشرة ، و د خير كل ما يقتهى بخير ، و د كيل بكيل ، و د بروكليس أمير صود ، و د قصة الشتاء .

والمقام يضيق عن تلخيص هذه الملهاة مع أن كلا منها مثل في الروعة والتحليل ودراسة عميقة لطبائع البشر ولكن لا بأس من أن نسوق هنا موجزاً لبعض الملهاة المشهورة .

فلهاة ترويض النمرة تتلخص في أنه كان لأحد أثرياء مدينة بادوا ، بستان كبيرهما تدعى ، كانرين ، وصغراهما تدعى د ييانكا ، واشتهرت كانرين بمحوها وسلطة لسانها وشراستها حتى بات مستحيلاً أن يجرؤ أحد على التقدم لخطبتها وآثر الرجال عليها أختها الصغرى ، بيد أن الوالد صمم على ألا يزوج الصغرى إلا إذا تزوجت كانرين واتفق أن جاء إلى بادوا ، وجعل ثرى يدعى د بترشيو ، ليبحث عن زوجة غنية من أسرة عريقة ، ثم سمع بأمر كانرين فعزم على أن يتقدم

طلبت يدها على الرغم مما عرّفه عنها ؛ لأنه آتقن في نفسه المقدرة على ترويضها حتى يجعل منها زوجة طيبة ، ولما التقى بالفتاة بمنزل والدها راحت تظهر له من الشراسة والغلظة والمشاكلة ما ينفر أحلم الرجال وأوسعهم صدراً ، ولكنه ظل يحاسبها ويتودد إليها حتى رضيت به زوجها ، وأتفقا على موعد الزواج . وفي الميعاد المضروب لحفل الزواج اجتمع المدعوون ، وطال انتظارهم لبرشيو ، وخرج موقف د كاترين ، بين أهلها وصواحبها فأخذت تبكي تجرح كبيراتها ، وأخيراً جاء الزوج في هيئة زرية تثير الضحك ، وعينا حاول الناس أن يحملوه على أن يغير ملابسه فكان ذلك إذلالاً جديداً لكاترين . وقال حين خاطب في هذا : « إن كاترين ستتزوج منه لا من ملابسه » وفي الكنيسة كان شاذ السلوك كثير الصخب لم يزح حزمة لمكان العبادة ولا القسيس ، ولا لتلك الساعة الحاسمة في تاريخ حياته ، وضرب القسيس وأسقط الإنجيل من يده فارتفعت كاترين على الرغم من جراتها وسلطة لسانها .

وكان والد الفتاة قد أعد حفلاً عظيماً في داره لهذه المناسبة . فلما عادوا من الكنيسة أعلن د برشيو ، أنه لن يحضر هذا الحفل ، وأنه قرّر أن يسافر من توه هو وزوجته إلى بلده وأهله ، ولم يستطع أخذ أن يقتنه عن رأيه ، فكان هذا إذلالاً جديداً لكاترين وكان يحتاج بقوله : « إن من حق الزوج أن يتصرف في زوجته كما يشاء » وخرج بها وأركبها جواداً ضئيلاً هزيلًا وسار بها نحو بلدة في طريق وأعر المسالك ضعب المرتقى ، ووصل في النهاية إلى بيته بعد رحلة مؤلمة لم تسمع كاترين خلالها إلا السباب واللعنات نصّب على رأس الخادم والجواد الهزيل ، ولما دخلت كاترين داره رحب بها ، ولكنه اعتزم ألا يسمح لها في تلك الليلة بشيء من الطعام أو الراحة ، فلما جلسا إلى المائدة ادعى أن الطعام سيء الطعم وقذف بالطعام أرضاً وقال أنه يفعل ذلك حباً في د كاترين ، واعتزازاً لها ، وما زال يعاملها على هذا النحو حتى اضطرت وهي ذات الكبرياء والألفة والجوح أن تتوسل إلى الخدم أن يأتوها بشيء من الطعام خفية ، ولكنهم امتنعوا خوفاً من سيدهم .

ثم اعزم ازوج أن يستصحب زوجته في زيارة لايها ، وفرحت كاترين لهذه اريارة فرحاً شديداً ، ثم أمر أن تسرج الخيل ، وأكد أنه لا بد من الوصول إلى د بادوا ، بلد أيبها قبل موعد الغداء لأن الساعة — كما ادعى — كانت السابعة صباحاً ، ولم تكن الساعة كذلك ، بل كان الوقت ظهراً ، وأدركت كاترين استحالة الوصول قبل موعد الغداء ، فقال ازوج العنيد إنه لن يبرح مكانه إلا إذا وادقت على أن الساعة هي السابعة لا الثانية بعد الظهر فلم يسعها إلا الموافقة . وقد حدث أنهما اختلفا وهما في الطريق على الشمس أهى الشمس حفا أم القمر ؟ وتظاهر بإلغاء الرحلة إذا لم توافق على أن الذى ينير الدنيا ظهراً هو القمر لا الشمس فقالت : ليكن هذا هو القمر أو الشمس أو ما تريد أن يكون ، وإذا شئت أن تسميه شمعة ، فإني أقسم لك أنه سيكون كذلك بالنسبة لى ، وبهذا وأمثاله استطاع الزوج أن يذل كبرياءها ويروضها على طاعته وعدم مراجعته في أمر من الأمور حتى صارت مثلاً رائعا للزوجة المطيعة حسده عليها بقية الأزواج .

ونرى من هذه المسرحية أن شكسبير لم يتقيد بوحدة الزمان فحواادث الملهاة تقع في أكثر من أربع وعشرين ساعة ، بل تقع في أيام ، ولم يتقيد بوحدة المكان فحواادثها تقع في منزل والد كاترين ببادوا وفي الكنيسة وفي الطريق إلى بلدة بترشيو وفي بيته ، وليس لوحدة العمل قيمة لديه . وإنما المهم هو وحدة الاهتمام والقبض على الخيوط التى تحرك أشواق الجمهور ، وإذا كانت ملهاة « ترويض الثمرة » تحتوى عقدة واحدة وقصة واحدة فغيرها من ملاحيه يتضمن أكثر من عقدة وأكثر من قصة ، ويقال إن في (ترويض الثمرة) عقدة أخرى لم نذكرها وهى حب يانكا سرا مع شاب ثرى ، ولكن معظم نقاد شكسبير يجمعون على أن قصة يانكا دخيلة على الملهاة الأساسية ، وأنه ليس لها إلا عقدة واحدة .

ونرى كذلك أن الشخصيات التى تظهر على المسرح كثيرة العدد ، وأنه

لا بأس من استعمال القوة والضرب كضرب بترشيو القسيس في الكنيسة ،
والتلفظ بالكلمات الحشنة والسباب ، وعلى العكس من كل ذلك كانت المدرسة
الفرنسية الإبتاعية .

على أن ملاهى شكسبير لم تكن كلها فكهة مثيرة الضحك فثمة ملاه قائمة
دبجها يراح الشاعر ونفسه حزينة ونظرته إلى العالم سوداء متشائمة .. انظر ملهامة
« كيل بكيل » تجده يسيء الظن بالطبيعة البشرية ، ويكاد يأس من الفضيلة :
وذلك أنه كان يحكم (فينا) أمير متسامح حلیم ، وقد بلغ من تسامحه أنه أباح
لرعاياه مخالفة القانون دون خشية من عقاب ، وكان ثمة قانون يوجب حكم الإعدام
على كل من يعيش مع امرأة غير زوجته ، وقد أهمل هذا القانون كما أهمل غيره ،
فتجرات الفتيات والرجال والشباب . وكثرت حوادث الزنى حتى ضج الآباء
والأزواج بالشكوى . ولما كان طبع الأمير لا يساعده على استخدام الشدة
وأخذ الناس بالقانون ، فقد رأى أن يتنازل عن العرش مؤقتا لرجل اشتهر بالقوى
والصلاح حتى يتمكن من تطبيق هذا القانون في غيبته، وقد وقع اختياره واختيار
أهل فينا على السيد (أنجلو) التقى الورع ، ولكن الأمير لم يغادر فينا بل مكث
بها يرقب الحوادث عن كتب ، ويشاهد كيف يسير (أنجلو) بسفينة الحكم في
هذا المجتمع المستهتر متخفيا في زى راهب .

وحدث أن الشاب « كلوديو » أغرى فتاة فقبط عليه وزج في السجن
تمهيدا لموته ، وكان له أخت طاهرة جميلة تدعى « إزابيل » فدعاها إليه ، وطلب
منها أن تذهب إلى السيد (أنجلو) وتشفع له لعله يقبل شفاعتها فتقذره من الموت
وذهب « إزابيل » إلى (أنجلو) وجثت على ركبتيها وسفحت دموعها تحت
قدميه وأخذت تستحلفه بكل ما أوتيت من حجة وقوة وبما قالته له : « ارجع
إلى قلبك وسله هل طاف به ما يشبه الذنب الذى ارتكبه أخى فإذا أقراك
بأنه ارتكب هذا الذنب الذى هو من طبيعة البشر فلا تدع لهذا القلب مجالا
للتفكير في موت أخى » ، وكان لهذه العبارة وقع شديد في نفس (أنجلو) لأن

جمال إيزابل قد أثار في نفسه عاطفة أئمة ، فاستمهلها يوماً فلما عادت إليه قال لها : « إذا أسلمت بشرفك لى عفوت عن أخيك ، فخرجت من لدنه جزية كاسفة البال وذهبت إلى أخيها في السجن وقالت له : « يا أخي وطن نفسك الموت عدأ ، فإن هذا الذى يزعم الناس أنه قديس صالح قد جعل شرطاً للمحبة عنك تسليم نفسه له ، مع أنه لو طلب حياق لفديتك بها ، ولكن الشرف غ فاستعد للموت ، . . فقال لها كلوديو : ولكن الموت رهيب يا أختاه ، فأجاب : بأن حياة العار كريمة لإنتا . وتمسكت كلوديو الأثرة وحب الحياة فصاح به : « يا أختى العزيزة ! دعينى أعيش إن الله يعفو عن مثل هذا الذنب الذى تركينى مكرهه لتتقضى حياة أخ لك ، بل إن ذنبك ليصبح فضيلة . »

وكان الأمير يستمع إلى هذا الحديث وهو متخف فى زى راهب ، فحدث عليها ، وأشار على الفتاة الطاهرة أن تتظاهر بالرضا لما طلبه (أنجلو) وتوعده = المجيء له ليلاً حتى إذا ما جن الليل بعث له زوجته (ماريانا) متخفية فى قياح إيزابل - وكانت ماريانا زوجة أنجلو إلا أنه لم يمين بها لأن السفينة التى كانت قد نقل مالها وثروتها غاصت فى اليم وصارت فقيرة فقيرتها . وهكذا أخذ الآم المتخفى يدبر الخطة ليكشف للناس (أنجلو) على حقيقته فاختل (أنجلو) بزوجه وهو يحسبها إيزابل ، وفى تلك الحال أظهر الأمير نفسه فيكاد (أنجلو) يصع لهول الفضيحة واضطر أن يتزوج ماريانا ، وعفا الأمير عن كلوديو وزوجه = حبيبته التى أغراها ، وتزوج هو من الفتاة الطاهرة إيزابل .

إن شكسبير فى هذه الملهاة يعالج موضوعاً خطيراً وهو الفريضة الجنسية وير أن يبين أنها فوق القوانين ، وأن الناس على الرغم من علمهم بالعقوبة الصار قانهم لا يستطيعون ردع نفوسهم . وانظر إليه كيف جعل (أنجلو) ابنه = الورع يضعف وينهار أمام الجمال الحزين ، مع أن الشباب أمثال (كلوديو) لا يغيرهم هذا النوع من النساء . وانظر فلسفة (كلوديو) ونظرته للفضيلة = توضع فى ميزان مع الحياة ، إنه يرى الحياة أغلى وأفهم ، ولكن إيزابل تتبسم به بالعفة وتطلب من أخيها أن يوطن نفسه على الموت . إن شكسبير يأنينا ه

بملهاة معقدة فيها شخصيات متباينة ويعالج موضوعه خطره وأثره في المجتمع لأنه يتعلق بالغريزة الجنسية أقوى الفرائز وأشدّها سيطرة على البشر وكأن الفلسفة التي نكمن وراء مسرحيته هي : « كيف يمكن أن تتحقق العدالة وينفذ القانون في عالم الحيوان » . لأنه يطلعنا على أكثر من جانب في شخصية (ألو) فهو منافق ، وعفته مبذية على غير أساس ، وهو شره عجب اللال ، ومن الهب أنه اختلى بالمرأة التي رفض أن يأويها في بيته كزوجة بعد أن فقدت مالها . وهو سفاك لأنه لا يستطيع أن يعفو عن كلوديو ولو سلمته أخته شرفها .

وفي الختام أن شكسبير في جميع مسرحياته ينظر إلى الحياة نظرة شاملة . فعدد شخصياتها وتنوع صفاتهم وطباعهم ، ويعطيك عنهم صورة زاهية لأنه لم يكن يتقيد بقيود بل كان يطلق لمبقرته العنان تبداع ما شاء لها الإبداع ، وليس كشعراء المدرسة الاتباعية يسرون على خطوط معلومة ، وفي طريق مرسومة لا يغيثون عنها حولاً . إن عالم شكسبير هو الدنيا بأسرها ، والمسرحية الواحدة تعالج ألواناً مختلفة من الطباح أو المشكلات . بل إن خياله قد يمتد إلى عالم الجن والأشباح ، ويبلغ في فنه درجة تجعلك لا تشك في وجود مثل هذا العالم ، وهالك ملخصاً للمهاة (حلم ليلة في منتصف الصيف) ، وفيها يتدخل الجن في شؤون البشر ويوجهون حياتهم ، وعالم الجن عالم غير منظور ولكن جميع الأنهم ولا سيما في العصور القديمة كانت تؤمن به . وكانت المقاطعة التي ولد بها شكسبير غنية بالغابات الكثيفة ، وطالما سمع بوجود الجن والساحرات والأشباح تجسرى في أرجائها ، وعلى الرغم من أنه استعان بعالم الجن في هذه المسرحية وغيرها فإنك ستشعر أن تصرفات الجن لا تكاد تختلف عن تصرفات الأناس ، وأنه يرمز بالجن إلى أنواع من البشر ، وأن وراء هذه الشخصيات مغزى عظيماً وتتلخص المسرحية في أن (إجيوس) أحد سراًة أثينا قد أمر ابنته (هرميا) أن تزوج من (ديمتريوس) النيدل الثرى ولكنها رفضت لأن قلبها كان قد علق شاباً آخر هو (ليسندر) فشكها أبوها إلى الحاكم وطلب منه أن ينفذ فيها القانون الإثني الذي يقضى بإعدامها لأنها خالفت أمر والدتها في شأن زواجها وأخذت (هرميا) تدافع عن نفسها بأن ديمتريوس

يجب فتاة أخرى هي (هلنا) وأنها تبادله حباً بحب، بيد أن الحاكم لم يستمع لدفاعها وأمرها أربعة أيام تراجع فيها نفسها، فإن أطاعت أمر والدها فيها وإلا حق عليها الموت، فاتفقت مع حبيبها (ليستدر) على الحرب من أثينا، وعلى أن يتلاقيا في غابة على بضعة أميال من المدينة. وكانت هذه الغابة مأوى لطائفة من الجن عليهم ملك يدعى (أوبرن) وملكة تدعى (تيتانيا) وكان ملك الجن وملكتهما على خلاف شديد، وأراد الملك في هذه الليلة أن ينتقم من زوجته (تيتانيا)، ثم شامت المصادفة أيضاً أن يجيء إلى الغابة (ديميتريوس) وحبيبته (هلنا). ودعا ملك الجن كبير أصفياه (بك) وهو عفريت ماهر خبيث وطلب منه الملك أن يحضر له (زهرة الحب الكسل) وهي زهرة صغيرة أرجوانية اللون إذا عصر مازها على جفون النائمين هاموا بحب أول شيء تقع عليه أعينهم بعد أن يستيقظوا وأعلمه أنه سيعصر شيئاً من مائها على جفون (تيتانيا) حتى تهيم بحب أول شيء تنظر إليه بعد أن تستيقظ ولو كان قرداً أو دُباً. واقد سر (بك) من هذا العبث كل السرور لأنه يلائم طبعه وذهب من توه ليحضر الزهرة وبينما كان (أوبرن) ينتظره سمع شجاراً بين (ديميتريوس وهلنا) علم منه أن ديميتريوس قد أعرض عن حبيبته فأشفق عليها وأوصى (بك) حين عاد ومعه الزهرة أن يضع شيئاً من عصيرها على جفون هذا الحبيب الجافي وهو نائم لعله حين يرى حبيبته بعد أن يستيقظ فيشتعل فؤاده حباً. أما (أوبرن) فقد تناول من هذا العصير قليلاً وتربص بملكته (تيتانيا) حتى غلبها النعاس فألقى على جنبها بضع قطرات منه.

ذهب (بك) يبحث عن هذا الشاب الآثيني الذي أنبأه الملك بأمره ولكنه لسوء الحظ صادف (ليستدر وهرميا) نائمين فظنهما (ديميتريوس وهلنا) فسح جفني ليستدر بعصير الحب : ولما استيقظ ليستدر كانت (هلنا) على مقربة منه هائمة على وجهها تبحث عن حبيبها الغادر، فما أن رآها ليستدر حتى هام بها حباً واعي من قلبه كل أثر لحب (هرميا). ولما أن علم (أوبرن) بالخطأ الذي وقع فيه (بك) أسرع يبحث بنفسه عن (ديميتريوس) حتى وجده نائماً فعصر على جفنيه

بضع قطرات من الزهرة الأرجوانية فلما صحا وجد (هلنا) على مقربة منه فتدله في حبها . وبذلك صارت (هلنا) محبوبة من الشابين معاً . و (هرميا) في حيرة لا تدرى لهذا التحول سبباً . أما (تيتانيا) فإنها حين استيقظت وقع نظرها على مهرج مغفل هو بوتوم فشغفت به حباً . وكان (أوبرن) قد ألبسه رأس خمار وجاء به على مقربة من مخدع زوجته حتى يكون أول من تراه حين تستيقظ فتصير أضحوكة وسخرية حين تقع في غرامه . وقد تحقق للبلك ما أراد وانتمى من زوجته شر انتقام .

ولكن ما لبثت الرقى أن أزيلت وذهب تأثيرها وعادت القلوب إلى حبها القديم فديمتريوس يعشق هلنا وليسندر هائم بهرميا ، وأوبرن على صفاء مع تيتانيا .

إذا كان شكسبير قد استخدم الجن والأشباح فإنه كما قلنا يرمز بها إلى قوى بشرية ، والفنون كلها كما يقول الدكتور جونسون رمزية ، ولم يكن شكسبير يستطيع أن يكون واقعياً لأنه لا يدع إلا إذا أطلق خياله على سجيته وعلى الرغم من أن ملهاة حلم ليلة في منتصف الصيف قد وقعت في الغابة فإنها كما يقول (جونسون) أقرب إلى الطبيعة من غيرها ، ولا أريد هنا أن أترك لقلبي العنان في وصف موهبة شكسبير ودراسة ملامحه .

ولقد شاع بانجلترا في القرن السابع عشر حد شكسبير إبد (دجور الملكية) نوع من الملامى عرف بملامى العادات وذلك أن الذين كانوا يغشون المسرح في هذه الحقبة هم الطبقة العليا من الشعب والمملك وحاشيته ، وكان لهذه الطبقة عاداتها وتقاليدها ونظمها الاجتماعية في الحياة فإذا شد إنسان في تصرفاته وسلوكه كان مثاراً للضحك ، وكانت معظم الملامى تمثل سلوك الطبقة الوسطى أو الدنيا من الشعب ، وبالموازاة بينها وبين سلوك الطبقة العليا تبدو مضحكة وديرة إلى حد بعيد ولا شك أن مثل هذا النوع لا يكتب له الخلود ، لأن العادات تتغير من جيل لجيل ومن طبقة لطبقة ، وتختلف باختلاف الأمم، ثم لا بد لمن يحضر مثل هذه الملامى

ويريد المشاركة في الضحك أن يكون ملأً سلوك الطليقة الراقية التي تسخر من
التصرفات الشاذة التي تمثل على المسرح .

لم تكن ملهات العادات تسخر من الشخص لشيء طبعى فيه ، ولكن من
تصرفه ومن الطريقة التي يعبر بها عن شخصيته ، وكانت هذه الطريقة يبالغ
فيها على المسرح حتى تضحك ، ولذلك لم يكن يرضاها الناس في حياتهم المألوفة .
كانت تمثل طريقة معاملة الزوجة لزوجها ، وطريقة المغالاة والمرأة القروية
والتاجر الساذج إلى غير ذلك . وأظهر مؤلف لهذا النوع هو كوتنجراف
(١٦٧٠ - ١٧٢٩) وقد كتب وهو في الخامسة والعشرين من عمره ملهات
(العزب المجوز) ثم أعقبها بملهات (الحب الحب) وتوج ملاهيته بمسرحية
(طريق العالم) .

وتتلخص ملهات (الحب الحب) التي مثلت في أثناء الحرب العالمية الأخيرة
مراراً : في أن السير سامسون وعد أن يسدد ديون ولده الأكبر (فالنتين) إذا
رضى أن يرث أخوه الأصغر (بن) ولكن في البحرية - بدلاً منه . ولكن (بن)
نفسه رفض هذا العرض ، وعلى ذلك فكر السير سامسون في أن يتزوج ووقع
نظره على (أنجليكا) التي كانت مقيمة بابه (فالنتين) ولكنها لم تبج بحبها له
وقد رضيت بأن تسير السير سامسون في عواطفه ، ولكنها سارت بعيداً ،
وبذلك تخلص فالنتين من مشروعات والده ، و (طريق العالم) تدور حول حب
(ميراول) للآنسة (ميلامنت) بنت أخي (لادي وشفورت) . وإذا تزوجت
ميلامنت من غير رضا عمها تفقد نصف ثروتها .

كان كتاب ملهات السلوك أو العادات يتأثرون خطأ (مولير) ، ولكنهم
أخفقوا في محاكاته ، إذ لم يكتب لهم ذوقه المرفف ، ولا قلبه البارع ولا
فنه العظيم .

ثم جاء القرن الثامن عشر وهو قرن فقير في الأدب وأخذت الطليقة الوسطى
من الشعب تزداد نفوذاً ، ونفرت من هذا اللون من الملاهي الذي كان يصورها

في صورة لانتراضها ، والذي كان محبباً للطبقة العليا من الشعب . وكان رد الفعل هو كتابة مسرحيات تصور حياة هذه الطبقة الوسطى وتعالج مشكلاتها فنشأت الملهمة العاطفية ، ومثل هذه الملهمة لا ترمى إلى مجرد المزح والاضحاح ، وإنما تبغى التقويم الخلقى وإصلاح السلوك المموج ، ومعالجة مشكلات الأسرة . وتبشيع المساوىء . حتى ينفجر النظارة من كل منظر أو حديث فيه خروج عن حدود العفة اللفظية والاحتشام في السلوك ، وهذا النوع من الملهمة يستدر الدموع أكثر مما يثير الضحك

والعاطفة قد تكون كاذبة وقد تكون صادقة ، وإذا تمثلت العاطفة في صورة ضعف دلت على شفقة ولين لا يليقان بالرجال ، ودلت على خور في الإرادة وأحياناً على تفاق ، ولكن العاطفة قد تعنى شيئاً غير هذا كما ترى عند (ستيل) الذى كان يكره المبارزة ، والذي كان يؤمن إيماناً قوياً بقيمة الإخلاص في المحبة الزوجية .

والملهمة العاطفية أثرها السيء كما لها أثرها الحسن ، فن آثارها السيئة أنها تقتل كل فرصة ممكنة للضحك الطليق ، ومن حسناتها عنايتها بمشكلات المجتمع ومحاولتها أن تجعل المسرح معبراً عن حلول لهذه المشكلات التى كانت تواجه الناس ، وقد جعلت من الأسرة والمنزل موضوعاً ومكاناً للملهمة على الرغم من أن ذلك يضيق الأفق أمام الكاتب وأمام الخيال .

عالجت المسرحية العاطفية كل المشكلات التى يعانىها المجتمع : الحب الكاذب ، النفاق ، الميسر ، الزوج المهمل لأسرته ، سيطرة الزوجة على زوجها ، الزوجة المستهترة ، الشبان الذين يتزوجون على غير رغبة آبائهم ، وقد استخدم (ستيل) هذا الموضوع القديم ليستنكر تحكم الآباء فى أبنائهم والزواج بالإكراه ، وعلى الرغم من أن الملهمة العاطفية نشأت فى إنجلترا واستعارتها فرنسا إلا أنها تطورت على يد الفرنسيين الذين كانوا يؤمنون بأن النفس الإنسانية خيرة بطبعها ، وبأن العواطف الساذجة تمثل الفضيلة أدوم ثميل ، وصار هذا النوع من الملهمة فى فرنسا باكياً محزناً ، وقد أغرم به الإنجليز وأقبلوا عليه ، وكان من المنتظر .

أن تقوى الملهة الانجليزية بعد هذا المزج ، ولكن الكتاب في محاولتهم إثارة
العواطف واستدراار الدموع بالغوا في تصوير المراقف والشخصيات وبعثوا بعداً
شديداً عن الواقعية ، وتكلفوا تكلفاً كبيراً بما دعا أديباً مثل (جولد سميث)
أن يخرج على هذا النوع من الملامى ويعود إلى إثارة الضحك في النظارة فكتب
ملهاته « الرجل الطيب بفطرته » ، ولكنها أخفقت ، لأن الجمهور كان راغباً
في الملامى العاطفية الحزينة ؛ ثم أعقبها بملهاة أخرى (نمكنت فتمكنت) وقد
استطاع أن يرغم الجمهور على الاستمتاع بها لما أوتيه من البراعة في الحوار والحبكة
وخلق جو رومانتيكى يذكر بجو ملامى شكسبير ، لقد مزج فيها الذكاء بالعاطفة
ولون بهما شخصياته وكتبانه

وجاء على أثره « شريدان » وكتب عدة ملامه بارعة سيطرت على المسرح
في زمنه : منها : (المتنافسون) و (مدرسة الفضائح) و (الناقد) . وقد أوتي
شريدان مقدرة فائقة في تأليف المسرحية ، ولأقت ملاميه نجاحاً عظيماً ، وعلى
الرغم من كل ذلك فالقرن الثامن عشر كان قرناً فقيراً في الأدب فضلاً عن أن
قليلاً من الملامى الانجليزية تستطيع أن تعيش أكثر من زمنها إذا استثنينا بعض
ملامى شكسبير وبرناردشو .

أما النصف الأول من القرن التاسع عشر فكان عصراً زاهراً بالشعر وبالقصه
ولم يهتم الأدباء فيه بالمسرح قليلاً أو كثيراً . كان عصر الإبداعية في أوجها ، وظهر
فيه أمثال وردسورث وكيوليرج وكيثس وشيلي وبيرون ، وهؤلاء كانوا
انطوائيين يؤثرون العزلة والتفكير في أنفسهم وعواطفهم الخاصة ، ومع هذا
فقد حاول كل من شيلي وبيرون كتابة المسرحية ولكنهما أخفقا ، لأن الجمهور
لم يقدر مزايها المسرحية الإبداعية ، وأقبل كل الإقبال على ما جلبته الحركة الإبداعية
نفسها من القصص الجرمانية الخافلة بالمزعجات .

ولكن النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان مولد ذوق جديد في الفن
المسرحي ، وقد كان لظهور مسرحيات (لابسن النرويجي) أثر كبير على أدباء

البحر كما ذكرنا من قبل عند كلامنا على المدرسة الواقعية ، كما كان لاهتمام الملكة
فكتوريا بالمرح وفرض نصيب من الربح للزفاف المسرحي حافزاً عظيماً للإقبال
على الكتابة المسرحية . أضف إلى هذا أن الاهتمام بالمشكلات الاجتماعية كان
شديداً ، وقد وجد الأدباء في المسرح خير معوان لهم على معالجة هذه المشكلات
واقتراح أوجه الإصلاح ، وأول هذه الملامح التي تصد بها الإصلاح هي ملهاته
(روبرتسون) « الطبقات » ، وتتلخص الملهاة في أن (جورج دي ألروي)
يحل المركز (دي سانت مور) صاحب راقصة تدعى (إشر إكس) ثم تزوجها
على الرغم من معارضة أهله ومعارضة صديقه كابتين (هاوترى) الذي كان معجباً
بليدى (فلورنس كليرى) ويحاول اجتذابها إليه ورضاها عن حبه ، وبعد أن
تزوج دي ألروي من إشر إكس بقليل استدعى إلى الهند لينضم إلى فرقته في
إخماد ثورة قام بها الهنود ، ثم أشيع أنه وقع أسيراً في يد الهنود ، وأنه قتل
واضطرت (إشر) إلى العودة لبيت والدها . ثم وضعت صبيّاً وحاولت أن
تنشئه تنشئة طيبة على الرغم من أن البيئة التي تعيش فيها لم تكن صالحة ، لأن
أباها (إكس) كان مدمناً على الخمر لا يرى إلا سكران ، وكانت تعيش معها في
المنزل شقيقتها (بولى) وهي فتاة لعبت مخطوبة لعامل من العمال يدعى سام
جبرج يجترف السباكة ، ولم يكن مرتاحاً لما يظهره السكاكين (هاوترى) من
علو وكبرياء .

وقد فكرت (إشر) في أن تعود للرقص كي تجنى شيئاً من المال يساعدها
على تربية ابنها ، ولسكن جدته المركزية قد زارتها قبل أن تنفذ ما اعترفته
وحاولت أن تأخذ الصبي لينشأ في كنفها وفي جو يليق بمكانة أبيه الاجتماعية ،
بيد أن إشر رفضت ذلك رفضاً باتاً . ثم زارها السكاكين (هاوترى) بعد ذلك ورأى
عربة المركزية عائدة من بيت إشر وحاول أن يستطلع ما جرى بينهما ، وبينما هو
في حديث مع بولى وخليتها سام يعود (جورج دي ألروي) فجأة ويدخل حاملاً
وعاء اللبن ، وتظن بولى وسام أنه شبح ويختفيان تحت المنضدة . ثم تدب الحقيقة
من أنه لم يمت وأنه عاد توأماً من الهند ، ويلج في رؤية زوجته ، ولكنهم يخبرونه
بأنها مريضة على إثر المناقشة الحادة بينها وبين أمه ، ويخبرونه كذلك بأنه صار

أباً، ويجادلون إخبار (إشر) بعودة زوجها من غيب أن يفزعوها ثم يلتئم شمل جورج دى الروى وزوجته .

وتبتدى المسرحية منذ دخول (جورج) بوعاء اللبن .

وعلى الرغم من أن هذه الملهاة ليست من المسرحيات العظيمة ، ولكنها تعد تطوراً محسوساً فى تاريخ المسرحية ، لقد حاول (روبرتسون) أن يعقد موازنات بين الطبقة العاملة وبين الطبقة الراقية فى تصرفاتهم ، وفى آداب المائدة وفى لغة الحديث وما يرتكبه هؤلاء من الأخطاء ، وبين السذاجة والفطنة ، والطبيعة والتسكف ، وبين العواطف الفطرية والعواطف المذهبة ، وأثر البيئة الفاسدة فى النشأة ، ولقد وضعت هذه الملهاة المسرحية فى طريق النقد الاجتماعى واستمرت فى طريقها هذا منذ ذلك الوقت حتى اليوم . أضف إلى ذلك أن (روبرتسون) حاول جهده أن يكون واقعياً فى الحوار ، فأطلق كل شخص بالغة التى يتكلم بها فى الحياة ، ولعل هذا من حجم المسرحية لأنها تعنى بإظهار الفروق بين الطبقات ، ولغة الحديث من أهم ما يميز طبقة عن طبقة فى إنجلترا حتى يومنا هذا ، وقد اتجهت المسرحية منذ ذلك الوقت إلى المذهب الواقعى ، ومن هنا تظهر لنا ملهاة (الطبقات) فى تاريخ الدراما والمسرحية .

ومن الكتاب الذين دفعوا بالمسرحية الإنجليزية إلى الواقعية دفعة قوية بعد روبرتسون الأديب المشهور (جون جونزورثى) وقد لا يجد الباحث فى مسرحياته إلا حوادث معدودة مثيرة ، ويعرض علينا شخصيات مألوفة تراها كل يوم فى الطريق وفى المنزل وفى المصنع والمتجر ، ويتكلمون كما ينتظر الإنسان أن يتكلموا فى واقع الحياة ، وقد اختارهم عادة من بين أفراد الطبقة الوسطى من الشعب الإنجليزي ، ولكنه فى اختياره للحوادث والشخصيات قد أظهر براعة فائقة فى دقة الاختيار حتى لا يبدو لنا ما فى الحياة من عبث وتناقض وقسوة واضحاً ظاهراً بقوة تجعله فى غالب الأحيان مفرعاً .

ومن الذين كان لهم أثر قوى فى تاريخ المسرحية لا فى إنجلترا وحدها وإنما فى الأدب الغربى بعامه (نبرو) ويرجع هذا الأثر إلى مقدرته على معالجة مشكلات

الحياة ، تلك المشكلات التي يعاني منها المجتمع الحديث ، وإلى مهارته في تأليف المسرحية وإتقانه الحبكة والقصة والشخصيات إتقاناً عظيماً ، وإن أخذ عليه ما تزخر به مسرحياته من عواطف فياضة .

وقد ختم الملهة الإنجليزية في القرن التاسع عشر الكاتب المعروف (أوسكار وايلد) وملاهيه تحمل طابعه الشخصي ، وقد خرج فيها كثيراً عن الواقعية وكانت غايته بث المدة والمرح وتصوير عدم المساواة المرحية ، ولم يتوخ أي عرض أخلاقي أو اجتماعي من ملاهيه ، وأشهرها « مروحة لادى وندومير » ، « امرأة لا أهمية لها » ، « الزوج المثالي » ، وتتلخص ملهاته (مروحة لادى وندومير) في أن لورد (وندومير) تزوج فتاة عاطفية حساسة ، شديدة الاعتزاز بنفسها ، وإن لم تدرك أنها بنت السيدة (إرلين) ذات الحياة المشينة ، والمشاعر الإنسانية .

وكانت السيدة (إرلين) تفرض أناوة على هذا اللورد السيء الحظ علاقة مريبة بينهما ، وقد طلبت إليه أن يدعوها إلى حفلة في منزله ، بيد أن زوجته التي ترى إلى سمعها ما بين هذين من علاقة انفجرت نائرة وصمت على أن تضرب السيدة إرلين بعروحتها إذا تجرأت وحضرت حفلتها .

ولكن شجاعتهما قد خاتمتها ، أو أن شعورها الرقيق منعها من أن تثير فضيحة عامة أمام ضيوفها فلم تنفذ ما اعتزمت عليه ، بيد أن اعتزازها بنفسها جعلها تعزم ألا تعيش بعد اليوم مع زوجها ، وتترك له رسالة قصيرة وتلجأ إلى غرفة شاب أعزب اعترف بأنه عشيقها .

ووجدت السيدة (إرلين) الرسالة ، وارتابت فيها ففضتها وقد زاد فزعها حينما أدركت أن قصة حياتها ستعاد ثانية (في ابنتها التي لاتدرى أنها ابنتها) ، فتهدت إلى حيث ابنتها يدفعها الرعب فتجدها وحدها في غرفة عشيقها .

وقد ناقشتها مناقشة طويلة غير مجدية ، وفي النهاية تمكنت من إثارة مشاعرها السامية واستطاعت أن تبعدها من هذه الحجرة . ثم تختبئ هي نفسها خلف إحدى الستائر في اللحظة التي دخل فيها الحجرة لفيف من الشباب

الأرستقراطي المرح ، ويلجأ أحدهم المروحة ، وابتدءوا يخوضون في سيرة (لادى وندرمير) وعلاقتها بصديقهم ، وإذا بالسيدة (إرلين) تتغلب على عرتها وتخرج إليهم مدعية أن المروحة تخصها هي ، وكانت نضحية قدمتها من أجل ابتهاج التي تجهل أن السيدة « إرلين » أمها .

إن هذه الملهاة وغيرها من ملاهي (وايلد) ترجع بنا إلى ملاهي السلوك مزوجة بالعاطفة مع براعة في عرض الذكاء اللباث ، ولكن مصباح حياة أوسكار وايلد الأدبية قد انطفأ سريعاً ، لما حدث له من مأس طوحت به بعيداً عن المسرح ، وعلى الرغم من اختلاف النقاد حتى يومنا هذا في قيمة هذه الملاحى فإن الجمهور لا يزال يعجب بها كلما أعيد تمثيلها . ولعل أهم ما يسترعى الأنظار في ملاهي « وايلد » هو قدرته العجيبة الفذة في الحوار .

برناردشو :

وظهر كاتب مسرحى فى انجلترا الحديثة هو جورج برناردشو ، وقد امتد تاريخه المسرحى من سنة ١٨٨٥ إلى ١٩٥٠ ، لأن أول مسرحية ظهرت له هي (بيت الأرمل) فى سنة ١٨٩٥ ومنذ ذلك الوقت لم يفترب عن العمل للمسرح والكتابة له ، وقد اشتهر فى أول الأمر كناقذ مسرحى يديج كل سبت مقالة نقدية يعلق بها على المسرحيات الأسبوعية لمدة سنوات ثلاث من ١٨٩٥ إلى ١٨٩٨ ، ونشر (خلاصة مذهب إبسن) سنة ١٩١٢ ، وبعد نقده ذخيرة عظيمة للنقد المسرحى .

وكانت مسرحياته الأولى تهدف إلى إصلاح المجتمع الإنجليزى ، وتبشيع ما فيه من أخطاء وآثام . فبيت الأرمل تعالج مشكلة منازل الفقراء وكيف يتحكم فيهم أصحابها ، و (مهنة مسز وارن) ١٨٩٤ تعالج مشكلة البغاء (والسلاح والرجل) تعالج حياة الجنود ومشكلة الحرب ، كان يتهم على كل ما يراه مخالفاً للعقل ، وكل ما يعتقد فيه الجمهور الأبله ، لقد طرق موضوعات شتى محاولاً نقد الأوضاع والمعتقدات الفاسدة فيها — نقد الأدب والفنون ، والطب ، والديانة

والسياسة ، والمفاسد الاجتماعية وغيرها بقسوة وسخرية حتى قيل عنه : إنه أكبر
مخطم للشرور والمفاسد بإنجلترا في العصر الحديث .

وقد نعلم من (إيسن) كيف يعد المسرح بالمناظر الحديثة ، وبالمناظر التي
تسمح بالمناقشة والعمل معاً ، ولم يتعلم إلا قليلاً عن سبقة من كتاب المسرحية
الإنجليزية إذا استثنينا اقتفائه أثر (وايلد) في طريقة الحوار الجذابة . على أنه
خالف (وايلد) في غايته من الملهاء ، فالملهاء عند شو أداة طيعة لمعالجة كل مشكلات
العصر الاجتماعية والخلقية والسياسية والدينية ، وقد وهب الأذن الموسيقية التي
تميز مافي اللام من ميزات مختلفة بعضها عن بعض ، وكانت صداقته لأستاذ
(هنرى سوليت) العالم اللغوى وأستاذ الأصوات سيلاً لدراسة الطريقة التي يجعل
بها الحوار طبيعياً في نطقه وفي مغزاه .

وكانت له في تصوير الشخصيات طريقة عجيبة سار عليها أمداً طويلاً ، ذلك
أنه كان يدرس الشخصية دراسة تامة ، ويتخيلها كما تترامى على المسرح وكما تترامى
في أذهان النظارة ، ثم يعكس الصورة تحديداً منه الآراء المألوفة في عصره فبدلاً من
رجل الحاشية الأنيق (كما كان يظهر في الماضي) يظهر (شو) مسر (وارن) امرأة
عملية عنيدة ، وبدلاً من الحارس الذي ينصرف من عمله في حلته الجذابة الأنيقة
يظهر برناردشو الجنود الذي يعرف الجوع والخوف والقذارة واليأس ، وكان
جميع شخصياته أقسمت ألا تستحي من إظهار الحقيقة عارية . ولا شك أن تأثير
شخصياته في الإصلاح كان عظيماً .

وكانت أول مسرحية ارتفعت بيرناردشو إلى قمة الشهرة هي (كانديد) وقد
مثلت في نيويورك أول الأمر سنة ١٩٠٣ فحضر ذلك الإنجليز على الانتفاخ إليه .
وفي الطور الثاني من حياته المسرحية نراه يترك المشكلات العصرية قليلاً ، ويتجه
صوب التاريخ ، ويصور منه الشخصيات المتألقة متبعاً طريقته القديمة في تصوير
الشخصيات التي تكلمنا عنها آنفاً . فثلاً نجد الإنجليز في آخريات القرن التاسع عشر
يكادون يعبدون شخصية نابليون بونابرت فيأتي (برناردشو) في ملهاته (رجل

القدر (١٨٩٥) فيظهر صورة نقدية مضحكة لبونا بارت يسخر فيها من العظمة والمثالية ، ونجده يفعل مثل ذلك في مسرحيته (قيصر وكليوباتره) وقد درس روايتي شكسبير يوليوس قيصر ، وأنتوني وكليوباترة دراسة تامة ، وأخذ من كليهما ثم عكس الصورة كما أراد . وقد تضمنت مسرحيته (قيصر وكليوباترة) مشكلة فلسفية ، وهى مدى تدخل إرادة الإنسان في تكييف مصيره ، وقد خلص إلى أن إرادة الإنسان يجب ألا تقف مكتوفة مشلولة ، بل عليه أن يتدخل في تكييف مصيره .

ثم تناولت ملامحه وكل واحدة تكاد تفوق ما قبلها ، وكل منها لها ميزة خاصة بها . وقد كتب عدداً غير قليل منها قبل الحرب العالمية الأولى ومن أشهر تلك الملامح : مشكلة الأطباء ، وفيها يسخر من الأطباء سخريته بالغة ومضاهرة رديئة ، تتخذ من التعليم موضوعاً ، و « أندروكليس والأسد » ، تظهر اضطهاد روما للسيحيين وتتخذ من الدين موضوعاً ، وعلى الرغم مما بها من تهكم وفكاهة فإنها لا تفقد ميزتها في تصوير تلك الحقبة وقد ظهرت سنة ١٩١٢ .

وقد ادعى بعضهم أن مسرحياته في تلك الحقبة ليست إلا كلاماً جميلاً يفتن بالفكاهة والذكاء وأن الحركة قليلة ، ولذلك لا تعد تمثيليات ، ولكن هذا الادعاء مبنى على عدم فهم لقدرة المسرحية . إنك تجد هذه الحقيقة ماثلة في ملهاته (سنيزوج) سنة ١٩٠٨ حيث كان العمل — كما يفهم منه عادة — يمتحن بينا ينشط الحوار ، وأفكار الشخصيات ، ويسيطر على أذهان النظارة واهتمامهم تمام السيطرة ، وهذا هو المقصود من مسرحيات (شو) إنها مسرحيات فكرة ، فهو يدعو جمهوره للمسرح كي يفكر لا ليعتج .

ونجده يطارق مشكلة إيرلندا واستقلالها في ملهاته (جزيرة بول جون الأخرى) سنة ١٩٠٤ . وفي ملهاته (ماجوز بابارا) يصور فيها — على طريقته المعكوسة — أحد أصحاب الملايين من يمتلكون مصنعاً للذخيرة وابنته الضابطة في (جيش الإنقاذ) Salvation Army ، وقد جعل (شو) موضوع هذه الملهاة اجتماعياً

وسياسياً وإنسانياً . والملمهة تكن في المفارقة الطرفية ، لجيش الإنقاذ يقاوم الميل إلى الحرب ، ووالد باربارا لا يسعد ولا يثرى إلا إذا اشتعلت الحروب حتى يزداد إنتاج مصانعه ، فتلجأ إليه (مسز يلفس) رئيسة جيش الإنقاذ كي يستعمل نفوذه في الإتيان بخمسة أشخاص يتبرع كل منهم بألف جنيه ، وذلك لأن (لورد ساكسماندر) قد تبرع بخمسة آلاف على شريطة أن يكمل المبلغ إلى عشرة آلاف ، ومن المفارقات هنا أن هذا اللورد صاحب مصانع خور ، وجيش الإنقاذ يحاول إنقاذ الفقراء ، بل المجتمع من الخمر ، فلنتصور إذا رئيسة جيش الإنقاذ تأخذ تبرعاً من صانع الخمر لتحاربه به ، وتأخذ تبرعاً من صاحب مصانع الذخيرة لتحاربه به بتكوين رأى عام ضد الحروب ، وهنا سر الملمهة . ويبدو أن (شو) لم يكتب شيئاً للسرحد في خلال الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ — ١٩١٨ ولكنه في سنة ١٩١٨ ظهرت ملهاته د بيت القلوب المحطمة ، وهى ملهاة نقدية انتفع فيها بدراسته لمسرحية تشيكوف الروسى (بستان الكرز) وفيها عبر (شو) عن آرائه في سخافات الشعوب الأوربية وعقم سياستها بعد الحرب ، وعلى الرغم من أن الإنجليز لم يفهموا مغزاها فان (شو) قد برهن فيها على بصيرة نفاذة ، وعلى آراء ناضجة كانت نتيجة تفكيره الطويل وشعوره الحساس في الحرب وما سببها .

وفي سنة ١٩٢٢ أخرج مسرحية « جان دارك » وتعد أشهر مسرحياته على الإطلاق . وقد جعل من شخصية « جان » معبراً عن جميع أفكاره وآرائه الخاصة ، ومع ذلك ظلت جذابة وشخصية إنسانية صادقة . ولقد بسط هذه الحوادث التاريخية المعقدة التى مرت بها جان دارك إلى ستة مناظر واضحة متنازة ، وقد سمح أن تظهر شخصية أكثر (رومانتيكية) مما هو معتاد في مسرحياته وأن تصبغ هذه المسرحية بصبغتها .

وظل برناردشو ينتج للمسرح حتى آخر حياته ، وكان في فطر معاصريه شخصية فذة قوية . ولعل الأدب الإنجليزى لم يسعد بعد شكسبير بأديب تملك زمام اللغة الجميلة ودبج بها مسرحياته مثل (شو) ، بل لعل المسرح الإنجليزى (١٩ — المسرح — مسرحية)

لم يعرف بعد شكسير عملاقا اتسع أفقه ، وتعددت جوانب فكره مثل (شو) لقد قدم وحده للعالم مسرة ومتعة أكثر من أى لإنسان آخر فى التاريخ .

وقد أخذ عليه النقاد أنه كان محدود القالب لأنه أثر الملهاء وحدها للتعبير عن أغراضه ، ولم يمس المأساة . وقد يقوده تألق الحوار فى بعض الأحيان إلى ما وراء حدود الفن المسرحى حتى ليصير المسرح ساحة للخطابة . ولم يعن برناردشو بالزخرفة والألوان وتعدد المناظر ، وجمال الملابس ، لأن الغاية من مسرحياته هى الأفكار التى تعبر عنها شخصياته ، وليس الغرض المتعة .

كان (شو) واقعياً ولكن على طريقته الخاصة ، لقد كان يجرد الحقائق من كل ملبساتها حتى تبدو عارية أمام نظراته الفاحصة وحتى تبدو فى شكل مبانٍ لما هى عليه فى مألوف الحياة وفى عقول الناس . ولنضرب مثلاً بالديمقراطية ، فالناس يعتقدون ، أنها حكومة الشعب ، قامت على يد الشعب من أجل الشعب ، كما جاء فى حديث (بونجريس) فى مسرحية (شو) « عربة التفاح » واستمع إلى (أشو) كيف يعطينا وجهة نظر أخرى لهذه الحقيقة ، أو كيف يظهرها فى شكل آخر جد مختلف عن الأول .

« إنى أتحدث عن الديمقراطية لهؤلاء الرجال والنساء ، وأخبرهم أن لديهم التصويت ، وأنه يملكهم ، وفيه العزة والعظمة ، وأقول لهم : أنتم الاعلون ، استخدموا قوتكم ، يقولون : هذا حق ، فأخبرنا ماذا نفعل . فأقول لهم : استخدموا أصواتكم بذلك وأعطوها لى ، فيفعلون . هذه هى الديمقراطية ، وإنها لشيء رائع إذ تضع الأشخاص الصالحين فى الأماكن اللائقة بهم . »

إذا كان مايقول (بونجريس) فيه شيء من الصدق ، فإن الاعتقاد بأن الحكومة البرلمانية حكومة ديمقراطية بالضرورة فى حاجة ماسة إلى التصحيح ، والناس غير مستعدين لتصحيح معتقداتهم . لأن (شو) كما ذكرنا آنفاً يجيد السخرية والعبث بالأوضاع الفاسدة ، والآراء المشهورة الخاطئة ، وقد استخدم الملهاء لمعالجة كل مشاكل الحياة ولتصوير أعظم شخصيات التاريخ . لم يكن (شو) شاعراً مثل

شكسبير، ولكنه مع ذلك لا يقل في المنزلة التي احتلها في تاريخ الأدب عن شكسبير فيما يتعلق بالملهاة، لقد كان في قدرته أن يستخدم أى أداة تهيات له ليصنع منها ملهاة ناجحة، وملاهى (شو) كما ذكرنا لها طابع خاص به فليس الغرض منها أخلاقيا كما هو شأن ملاهى الأمزجة والطبايح، وليس غرضها تحليل النفس الإنسانية كـهو الحال في ملاهى السلوك والعادات، بل إن (شو) كان يهدف في ملاهى إلى (الفكرة) وسيطرة الذكاء الإنسانى على العالم الذى نعيش فيه. وقد يتبادر إلى الذهن أن هذا النوع من قبيل العناية لفكرة معينة والعمل على ترويجها، أو من قبيل ملاهى المشكلات، ولكنه ليس كذلك، لأنه لا يعتمد إلى مشكلة فردية. بل يفكر في مشكلات الإنسانية بعامة، ويجعل موضوع ملهاة الصراع بين وجهتي نظر حول موضوع واحد، ومسألة إنسانية واحدة، إنه كان يغوص إلى الأعماق ليكشف عن أسرار الإخفاق والفساد، وقد أخذ عليه — لذلك — أن شخصياته فيها جمود ويسمى لقلب أوضاع ذلك المجتمع الفاسد، لا بتغيير ظاهرى لا يأتى بالإصلاح المنشود بل يصل إلى الأعماق ويعالج المشكلة من أساسها. وقد يجعل هذا ملاهى تحمل طابع المأسى، بيد أن قدرته العجيبة على الحوار، وذكاءه اللامع أعطيا هذه الشخصيات الحرية في العمل والتعبير بما جعل مسرحياته تدخل ضمن الملاحى لا المأسى، ولقد تذب (شو) إلى منافسة القصة للمسرحية فأخذ يفزوها في دارها ويستعمل أسلحتها، ومن أهم أدواتها — كما نعلم — العناية بالتفصيلات، وقد تميزت مسرحيات (شو) عن غيرها بكثرة ما فيها من تفصيلات ودقائق وأوصاف كاملة وصور واضحة أكثر مما كان يسمح به عادة في المسرحية، ولقد أصبح ذلك من تقاليد المسرحية الواقعية الحديثة، وأقبل الجمهور على مسرحياته لا ليرأها بمثابة على المسرح فحسب، بل ليرأها ويتمتع بها، وبذلك وطد أركان المسرحية الأدبية الحديثة وأوجد لها جمهوراً غفيراً من القراء لا يقل عن قراء القصة الطويلة، وإن كان الذين قلده في هذا المنهج قد استعاضوا بالتوجيه المسرحى عن إنطاق الشخصيات بما يحتاج في صدورهم من أفكار، وطالت مقدمات مسرحياتهم، وهذا دليل العجز، ولكن للذنب لا يعود إلى (شو) وطريقته، بل يعود في الغالب لنقص في كتاب المسرحية، والحديث عن (شو) يكاد لا ينتهى، بيد أنى لا أستطيع

الاسترسال في دراسة ملامحه بالتفصيل، فذلك مما لا يحتمله هذا البحث العام وبمجي
أن أسوق مثلاً على طريقته في معالجة المسرحية .

وماك نموذجاً قصيراً من أحد فصول ملهاته (جان دارك) تبين منه طريقته
الفذة في إدارة الحوار، وما يزر به من آراء متباينة تنطق بها شخصياته المختلفة،
إنه هنا يعالج مشكلات دنيوية ويوضح لنا جمود رجال الدين القدماء في آرائهم
وحرصهم على سلطانهم ، ويتهمهم بهم في سخرية لا ذعسة تجري على لسان
جان دارك .

وتبين منه كذلك أنه ليس ثمة تمثيل ، وإنما ذلك يقارح ذلك ، وفكرة
تعارض فكرة، فلا توجد حركات أو إشارات أو حوادث متتابعة تشير الاهتمام
وتحرك المشاعر . وإنما أفكار تحت العقل على التأمل ، ومعاودة النظر فيما ألف
من أمور ، وما تواضع عليه الناس من معتقدات .

و تدخل جان دارك مقيدة بالسلاسل في عقبيها تحرسها شذمة من الجنود
الإنجليز ومعهم الجلاذ ومساعدوه ويقودونها إلى كرسي حجري أعد لتجلس عليه
السجينة ، ثم يقفون خلفها بعد أن يفكوا عقابها . كانت تلبس حلة سوداء من
جلل الرجال ، وكان لونها شاحباً من طول سجنها وطول استجوابها الذي سبق
المحاكمة بيد أن نشاطها مازال موفوراً ، وقد اتجهت نحو هيئة المحكمة في جراءة
غير متأثرة بما بدا على وجوههم من عبوس ، وما يبعثه منظرهم من هيبة .

المحقق : اجلسي ، يا جان ! (فتجلس على الكرسي الحجري) إنك تلوحين
شاحبة الوجه اليوم ، ألسنت على مايرام ؟ .

جان : أشكرك كثيراً ، إني على مايرام ، ولكن الأسقف أرسل لي شبوطاً
(نوع من السمك) فأمرضني .

كوشون : إني آسف لقد طلبت منهم أن يرسلوه طازجاً

جان : لقد أردت الإحسان لي ، ولكنه نوع من السمك لا يلائمني ، لقد ظن
الإنجليز أنك تحاول قتلي مسمومة .

كوشون ، والتفسير معا : ماذا ؟ لا ياسيدى .

جان : (مستمرة) : إنهم مصممون على حرقى باعتبارى ساحرة وقد أرسلوا طبييهم ليشفيئى ، ولكنه منع من أن يجمعنى لأن هؤلاء المغفلين يعتقدون أن سحر الساحرة يذهب إذا نزل منها دم عن طريق الحجامه ، ولم يفعل شيئاً سوى أن نعتنى بأقذح الالفاظ وأسفلها . لماذا تتركوتنى فى يد الإنجليز ، يجب أن أكون فى يد الكنيسة . ولماذا تربط قدمائى بالسلاسل ، وتربط السلاسل فى كتلة ضخمة من الخشب ؟ أنتخشون هربى ؟

دى استينى : (بعنف) : امرأة ! ، ليس من حقك أن تسأل المحكمة إنما أنت هنا كى نسألك نحن .

كورسياس : ألم تحاولى الهرب بالقفز من البرج على ارتفاع ستين قدماً حينما كنت غير مقيدة القدمين ؟ إذا لم تستطعى الطيران كساحرة كيف إذاً لانزالين حية حتى الساعة ؟ ؟

جان : ربما لأن البرج لم يكن مرتفعاً حينذاك ، لقد ظل يرتفع كل يوم منذ بدأتى تسألوتنى عنه .

دى استينى : لماذا قفزت من البرج ؟

جان : كيف عرفت أنى قفزت ؟

دى استينى : لقد وجدوك راقدة فى الخندق . لماذا تركت البرج ؟

جان : لماذا يحاول أى إنسان أن يترك السجن إذا استطاع أن ينطلق ؟ دى استينى : لقد حاولت الهرب .

جان : طبعاً لقد حاولت الهرب ، ولأول مرة ، إذا تركت باب القفص مفتوحاً فلا بد أن يهرب الطائر .

دى استينى : (واقفاً) ان هذا اعتراف صريح بالكفر ، إنى ألقت نظر المحكمة إلى ذلك .

جان : أسمى هذا كفراً ؟ هل أنا كافرة لأنى حاولت الهرب من السجن ؟

دى استينى : بكل تأكيد ، إذا كنت فى يد الكنييسة ، وحاولت متعمدة أن تخلى نفسك من يدها ، فإنك تعتبرين هاجرة للكنيسة ، وهذا كفر .

جان : إن هذا هراء كبير ، لن يفكر هذا التفكير إلا المغفلون .

دى استينى : أسمعون أيها السادة كيف تهينى هذه المرأة وأنا أودى وظيفتى (ثم يجلس فى غضب) .

كوشون : لقد أئذنتك قبل ذلك يا جان ، إنك لن تتخدى نفسك بمثل هذه الإجابات الوقحة .

جان : ولكنك لن تتفوه بالسخف ، إنى أكون معقولة إذا كنت معقولا .

المحقق : إن هذا ليس نظاماً ، لقد نسيت أيها السيد المدعى ، أننا لم نبدأ التحقيق رسمياً بعد ، ولن نسأل المتهمة إلا بعد أن نقسم على الإنجيل أن نقول الصدق وحده .

جان : إنك تقول لى هذا فى كل مرة ، ولقد قلت مرة بعد أخرى ، إننى سوف أفضى لكم بكل ما يتعلق بهذه المحكمة ، ولكننى لا أستطيع أن أفضى لكم بالحقيقة كاملة ، فאלله سبحانه لن يسمح بأن أخبركم بالحقيقة كلها ، لأنكم لن تفهموها إذا أخبرتكم بها ، فهناك مثل قديم « بأن من قال الصدق كله فليتأكد من أنه سيشقى » ، لقد شمت من هذه المناقشة ، لقد خضناها تسع مرات من قبل ، لقد أقسمت من قبل ، ولن أقسم بعد ذلك .

كورسيلس : سيدى الرئيس يجب أن تعذب .

المحقق : هل تسمعين هذا يا جان ؟ إن هذا يحدث للعائدين المكابرين ، فكرى قبل أن تجيبى ، هل شاهدت آلات التعذيب ؟

الجلاد : إن الآلات مستعدة يا مولاي ، ولقد رأيتها .

جان : إذا مزقتمونى إربا إربا حتى تفصلوا روحتى عن جسدى ، فلن أقول لكم أكثر مما قلت من قبل ، ماذا عساي أقوله لكم كى تفهموه ؟ ،

ثم إننى لن أتحمل التعذيب ، فإذا عذبتهم فإنا أقول ما تشاءون حتى توقفوا الألم ، ولكننى سأسترجعه بعد ذلك فإنا الفائدة إذا ؟

لادفينو : إن لهذا الكلام مغزى ، يجب أن تبدأ بالعطف .

كورسيلس : ولكن التعذيب معتاد وتقليد متبع .

المحقق : ولكن يجب ألا يطبق من غير حساب ، إذا اعترفت المتهم طواعية ، فلن يكون ثمة مسوغ لاستخدامه .

كورسيلس : ولكن هذا غير مألوف ، ومخالف للنظام ، لقد رفضت أن أقسم .

لادفينو : هل تريد تعذيب الفتاة لجرد اللذة بالتعذيب ؟

كورسيلس : ليست لذة ، ولكن للقانون ، إن هذا مألوف إننا نفعله دائماً .

المحقق : ليس الأمر كذلك ، إلا إذا قام بالمحاكمة قوم لا يدركون مهمتهم القانونية .

كورسيلس : ولكن المرأة كافرة ... أؤكد لك أننا نقوم بالتعذيب دوماً وهو تقليد متبع .

كوشون : لن نقوم به اليوم إذ لم تكن ثمة ضرورة ، فلنقف عند هذا الحد . لن أَدعِ الناس يقولون إننا ابتدأنا باعتراق مفتصب ، لقد أرسلنا خير وعاظنا، وأطهأنا ليضرعوا إلى هذه المرأة حتى تنفذ روحها وبديها من النار ، ولن نرسل الآن الجلاد ليلقى بها فى الجحيم .

كورسيلس : إنك رحيم يا مولاي ، لا ريب ، ولكننا مسئولية عظيمة أن نخرج على ما جرى عليه العرف .

جان : إنك لأبلة عجيب أيها السيد . قانونك أن تفعل ما فعلت آفنا ، أليس كذلك ؟

كورسيلس : أيتها المتحولة ! أتجرئين على أن تدعيني أبلة ! !

المحقق : صبراً صبراً أيها السيد ، سوف يقتض لك عاجلاً .

كوشون : دعونا من هذا ، إننا نضيق وقتنا مدى في أمور تافهة . يا جان سأطرح عليك سؤالاً خطيراً ، ونحذيك حذرك حين تجيبين عليه لأن حياتك وحياتك في خطر وتتوقفان على إجابتك .

على الرغم مما قلت أو فعلت ، أيا كان هذا طيباً أو خبيثاً ، أتقبلين حكم الكنيسة ؟ وعلى الآخر ما يقال وما يفعل هنا في هذه المحكمة ، وما يوجهه إليك المدعى ، أتسلمين أمرك لرجال الكنيسة وتفسيراتهم الملهمه ؟

جان : إنني من رعايا الكنيسة المخلصين ، سأطيع الكنيسة .
كوشون : (ينحني إلى الأمام في رجاء) ستفعلين ؟
جان : على شرط ألا تأمر بالمستحيل .

وهكذا يسير هذا الحوار الذي ينتهي بأن تأمر هذه المحكمة بحرق جان دارك ، ولم يستطع رجالها أن يفهموا الأمور على حقيقتها واتهموها بالسحر والشعوذة . وكنت أود أن أقل بقية هذا الحوار وما فيه من إجابات مفحمة فاهت بها جان دارك وجهت بها رجال الكنيسة الذين أبدوا تعسفاً ، وصلابة في الرأي .

وعلى الرغم من أن الحوار هنا يطول والحركة تنعدم فإن طريقة الحوار صحت لمثل هذه الملامى التي وضعها (شو) الجاذبية والفتنة ، وكان إقبال الجمهور عليها عظيماً .

إن الناس يذهبون إلى المسرح ليتمتعوا وليقضوا وقتاً مرحاً ، ولكن (شو) يدعوهم إلى المسرح ليفكروا ، وهذه ميزة ملاحية .

ولقد ذكرنا آنفاً شيئاً عن الحركات التي ناهضت الواقعية في المسرح ، وأن تلك الحركات قد لاقت بعض النجاح سواء كانت مسرحيات تاريخية أو شعرية . ولكن ذلك لم يمنع المدرسة الواقعية من المضي في طريقها ؛ ومن أعلامها الذين أسهموا في الملهمة الواقعية وتطورها واكتسبوا إعجاب الجماهير ، وخطبوا اسمهم في تاريخ الأدب (سومرست موم) الذي ولد سنة ١٨٧٤ بباريس حيث كان يعمل

والده أميناً بالسفارة البريطانية وكان يحقق عدة لغات ودرس الطب واشتغل به ، وظل يعمل حتى توفي في ديسمبر ١٩٦٥ ، وإن هجر المسرحية منذ مدة ، وصار نتاجه وفقاً على القصة ، ويستكلم عن مسرحيته الدائرة فيما بعد ، وقد ثبت قدميه في الأدب المسرحي بملهاته (زوجة قيصر) سنة ١٩١٩ وأعقبها بملهاته (المنزل والجمال) ، ويصور فيهما الحياة الأنيقة تصويراً مزوجاً بالسخرية والتعليق ، وتلتهما ملاحه عمدت إلى تصوير حياة الأثرياء المتعطلين ، وأرواح هذا الصنف ملهاته (الدائرة) سنة ١٩٢١ ، وفيها بلغ القمة في تصوير الشخصيات وفي الحوار بينما ملهاته (أحسننا) سنة ١٩٢٣ تعرض عالماً فظاً قاسياً فاسداً . وفي بعض الأحيان نشعر أنه يعود إلى مسرحيات « عودة الملكية » ، ولكن يتقصه المرح ويكره هذه الدى التي همها إلقاء النكات المتكلفة ، واضطر (موم) أن يناقش كاتباً احتل مكانة مرموقة في عالم المسرحية هو (نوتل كاورارد) ومن ملاحيه الخفيفة (ملائكة سقطت) ١٩٢٥ ، و (فضيلة سهلة) ١٩٢٦ .

وقد ظهر غير هؤلاء الاعلام من كتاب المسرحية الواقعية عدد غير قليل ولكن لا يمكننا أن نواصل سرد أسمائهم ، وأسماء ملاحهم فإن ذلك يطيل البحث على غير ما نريد .

طبيعة الملهة :

الملهة هي أكثر ألوان الأدب انتشاراً ، وأعظمها رواجاً ، ولقد طغت في العصر الحديث على المأساة حتى لقد صرح (أولدس هاكسلى) بأنه لم يعد للمأساة مجال في الأدب الحديث ، وإن كان يعز عليه أن تزول ، لقد وجد الأدباء أن الملهة أداة طيعة ، وإن للتسكته والفكاهة والمرح تستطيع أن تعبر أعماق أغوار الأفكار والعواطف ، وأن تخلق — ولو للحظات معدودة — جواً من الاستجم والسرور بين رجال تباينت مشاربهم ، وشخصياتهم ، وأخلاقهم ، وتشاحنوا بغضب وقسوة في السياسة وفي ميدان الإصلاح .

وتختلف الروح المرحية من شخص لآخر في نوعها ودرجتها ، وهي موهبة

تستطيع الكشف عنها بشيء قليل من الصبر والناة لدى معظم الناس ، بل نستطيع أن نقول لدى جميع الناس. ولكنها ككل المواهب الإنسانية لا توجد تامة النمو منذ أن يولد الإنسان ، كما أننا لا نستطيع أن نحفظ بها نشطة في أنفسنا ، أو نستجيب بها لمرح الآخرين وروحهم الفكاهة من غير مجهود من الخيال .

والفكاهة نوع من الشعر ، تنبع طواعية وكاملة من العقل ، ولكنها لا تنمو في الروس الخاملة ، ولا في الجماعة ذات العقول المشوشة المضطربة ، وليس في الطبيعة شيء معين نجزم بأنه مضحك لذاته ، ولكن هذا يتوقف على نظرتنا إليه ، وعلى ما نستطيع أن نستخرج منه ، وقد نرى في شيء ما ما يشير الضحك والمرح حين ننظر إليه بادية ذى بدء فإذا أمعنا النظر تبين لنا ما يكن فيه من مأس مفرجة .

وعلى هذا فيجب ألا يكتفى الأديب بالنظرة السريعة الظاهرية ، وإنما عليه أن يغوص إلى الأعماق ليكتنه السر ، ويكشف عن الحقيقة ، ونستطيع أن نقول : إن المرحلة الأولى في كل فن هي أن يكون المرء ذا بصيرة ففازة وذا رؤى وخيال ، فإذا وجدت البصيرة والرؤية والخيال وجد الفنان ، حتى ولو لم يستطع التعبير عما رأى أو تخيل بما يسمى الفن المعبر أو الخالق .

وقد يكون شكل الملهاة الخارجى قصصياً أو وصفيّاً ، أو مسرحية أو مقالة ، وقد تحدث من غير كلام ألبته في صورة أو تمثال أو رقص ، ولكنها في معظم حالاتها تتمثل في لون من ألوان الأدب وتتميز عن كل ألوان الأدب بفلسفتها لا بينائها وشكلها الخارجى ، فهي — قبل كل شيء — مزاج فكري ، أى أنها تتوقف على نظرة السكائب إلى الحياة ، وهناك نوعان من المزاج الفكبرى : المأساة والملهاة ولا ثالث لهما .

أجل ! إن ثمة صيغة ممتازة من المسرحيات أخذت طرفاً من السمات الظاهرية السطحية من كل من المأساة والملهاة ولكنها لا تمت إليهما بنسب ، ولا يوجد

فيها شيء من روحهما أو فلسفتهما تلك هي المأساة المرحية Tragi Comedy وهو نوع محبب لدى الأدباء الذين يهدفون إلى إرضاء جمهورهم، ويرون أنه لا بأس أن يجد النظارة في القصة أو المسرحية ما يؤلمهم ويفزعهم ظاهرياً لا جدياً ، ثم ينتهي الأمر في الفصل الأخير نهاية سعيدة . ولكن هل كل مسرحية تنتهي نهاية سعيدة ملهاة ؟ ، وهل كل ما يبعث الرحمة والخوف مأساة ؟ . ذلك ما سنكشف عنه بعد قليل إن شاء الله .

اعتزاز الإنسان بنفسه وبغيره من بني جنسه هو أساس المأساة ، وقد يبدو غريباً أن تنتهي المأساة بالموت عادة ، وقد يتساءل المرء : لماذا نقرأ كتباً تنص بالمفجعات وتستدر الدموع ، أو لماذا نذهب إلى المسرح لمشاهد تمثيلية تملأ قلوبنا حزناً وتعاسة ؟ أليس هذا منافياً للتربية الخلقية حين نشجع في أنفسنا وفي غيرنا هذه النظرة اليأسية المنهزمة إلى الحياة ، ولعل هذا هو السبب في أن أفلاطون قد هاجم المأساة ولم يقرها حين كان يشرع للتربية المثالية في أثينا .

يبد أن الجواب على كل هذه الأسئلة واضح ، وهو أننا لا نستطيع أن نرى الطبيعة الإنسانية في أوج عزها وعظمتها وقوتها وجهادها في سبيل البقاء والمجد إلا إذا رأيناها وحيدة مجردة من كل ما يريحها ويحميها ، متروكة لتواجه أشد أعدائها قسوة وضراوة من غير أن تمتد إليها يد مساعدة . وبهذه النظرة نرى أبطال المآسي الكبرى : برمشيوس ، وميدا ، وهاملت ، ولير ، وغيرهم .

وفي هذا المقياس الحقيقي الذي تقاس به المأساة ونستطيع به أن نحكم لها أو عليها ؛ فإذا كانت النهاية تجلب لنا التعاسة ، وتجعلنا ننظر إلى الحياة نظرة سوداء فائمة يائسة منهزمة ، فإما أن تكون قد أخفقت في تحقيق غايتها ، أو نكون نحن قد أخفقنا في إدراك هذه الغاية . ولكن إذا جعلتنا نجدد الآمال وننفر الأخطاء وتجاوز عن العقبات ، ونقف أمام الشدائد أقوىاء ، ونحب ونحتمل ونجدد الرجاء في الحياة حين تتحطم بين أيدينا ، فهنا تكون المأساة قد بلغت غايتها الحققة وأدت رسالتها، وهي الكشف عن العظمة والانتصار للحياة الطيبة كما يقول شبلي .

وإذا كان ثمة اعتزاز من الإنسان بنفسه فهناك كذلك التواضع ، فالإنسان حيوان اجتماعي ، يجب الاختلاط بسواه من الناس، وهو ابن يئته ومجتمعه الذي يعيش فيه ، يشكل إرادته وشخصيته تبعاً لهما مختاراً أو مضطراً ، وكذلك يشكلها تبعاً للقوانين العامة للطبيعة ، ولا يمكن أن نقنع في الحياة بفرديتنا ، بل لابد أن نهتم بمصائر الآخرين ونقف عليها ونميزها ، فإذا اعتقدنا أنه لا يوجد إنسان عظيم بذاته جعلنا هذا الاعتقاد ننظر إلى صفاتنا الشاذة نظرة متواضعة ، ولا نفالي في تقديرها ، والتمسك بها طول حياتنا حتى الموت معتقدين أنها ثمينة ، ولكن ننظر إليها على أنها سمات فردية لا تتصل بالمجموع الذي نعيش فيه. وهذا هو أساس الملهاة ، وسنعود إلى التوسع في هذه النقطة بعد قليل .

ومن الأمور التي يثيرها بحثنا في الملهاة الضحك ، ويعتقد الإنجليز أن الملهاة يجب أن تحقق شرطين : أن تكون مضحكة ، وأن تنتهي نهاية سعيدة ، متأثرين في الشرط الثاني بملاهي شكسبير . والضحك ولا ريب علاقة وثيقة بالملهاة ، ولذلك استرعى أنظار كثير من الفلاسفة ، وأخذوا يبحثون عن أسبابه وعمله ، ووجدوا أن الضحك عادة إنسانية غريبة ، وقد اختلفوا فيما بينهم اختلافاً كبيراً ، فقد انتهى بعضهم إلى أنه تعبير عن القسوة والوحشية ، وبعضهم يقول : إنه علامة الهزيمة، ويقرر آخرون بأنه ظاهرة جسمية ، فشيلاوك في (تاجر البندقية) يقول : أليس إذا زغرغتنى ضحكك ؟ ، وكثير من الناس يضحكون في الجنائزات والمناسبات الحزينة ، ومن المعتاد أن يضحك الإنسان أمام المفزعات الشديدة ، أو إذا أصيب فجأة بمصيبة عنيفة قاسية . وهذه الأمثلة ولا شك تشير إلى الضحك على أنه تعبير طبيعي اضطراري .

ولكن ثمة ضحكاً اختيارياً بجانب هذا الضحك الطبيعي يأق حين نعتقد أن هناك شيئاً مضحكاً ، ويظهر حين نشاهد المفارقات والشذوذ في التصرفات الإنسانية ، ولا شك أن نجاح كثير من الملاهي يتوقف إلى حد كبير على قدرة الكاتب والمخرج في إثارة الضحك لدى النظارة ، ولكي نفهم علاقة الضحك

بالمهابة علينا أن نتعمق قليلا في فلسفة الضحك ، ونعرف ما يضحك وما لا يضحك .

يقول « برجسون » : لا مضحك إلا فيما هو إنساني ، فقد يكون المنظر الطبيعي جميلا خلابا رائعا ، أو يكون نافها قبيحا ، ولكنه لا يكون مضحكا أبداً ، وإذا ضحكنا من حيوان فلأننا ألفينا لديه وضعاً إنسانياً ، أو تعبيراً إنسانياً . وقد نضحك من قبة ، بيد أن ما يضحكنا فيها أثثذ ليست مادتها التي صنعت منها ، وإنما الشكل الذي فصلها عليه الإنسان . وقد يما نلبه الفلاسفة إلى هذه الحقيقة البسيطة فمرف كثير منهم الإنسان بأنه حيوان يضحك ، وكان في وسعهم أن يعرفوه كذلك بأنه « حيوان مضحك » ، ولئن استطاح ذلك حيوان آخر أو جماد ، فلبشه فيه بالإنسان ، أو للطابع الذي يسمه به إنسان ، أو الاستعمال الذي يستخدم فيه .

ولا يمكن للضحك أن يحدث أثره إلا إذا صادف نفساً منبسطة غير مكتثرة هادئة غير متفعلة ، فألد أعدائه الأفعال ، وليس معنى هذا أننا لا نضحك من امرئ يبعث فينا الشفقة أو يثير لدينا المحبة ، ولكننا حينذاك نفسى هذه المحبة ، ونسكت تلك الشفقة بضع لحظات ، فالأفعال والضحك لا يجتمعان .

إن الإنسان إذا فكر في كل ما يقال وكل ما يفعل في الحياة . وعنى به عناية تامة صار أخف الأمور ذا وزن في الحياة ، ومر عليها لون قاس قائم ، ولكنه إذا وقف من الحياة وقفة الذي لا يبالى فسوف يرى كثيراً من مأسى الحياة تنقلب أمام ناظره إلى مضحكات ، ولكى تتصور الشيء مضحكا لابد أن نكون على صلة عقلية بسوانا ، فنحن لا تتصور المضحك في حالة شعورنا بالعزلة ، لأن الضحك في حاجة إلى صدى ، فضحكنا دوما ضحك جماعة . ولعله اتفق لك أن كنت في قطار أو مطعم فسمعت الناس يتبادلون حكايات ، ولا بد أن حكاياتهم كانت مضحكة ، لأنهم كانوا يضحكون ، وكانت نضحكك أنت لو كنت فيهم ، ولهذا لم تشعر بحاجة إلى الضحك لبعذك عنهم .

وكثيراً ما قيل : إن ضحك المشاهد المسرحية يكون على أشده كلما كانت القاعة أغص بالناس، وكثيراً ما لوحظ كذلك أن بعض الآثار المضحكة تستمعي . على الترجمة من لغة إلى لغة أخرى لأنها متعلقة بعادات مجتمع خاص وبأفكاره . فلكي نفهم الضحك إذاً يجب أن نرده إلى يئته الطبيعية ، وهى وظيفة اجتماعية .

ولكن ما الذى يجعل الشخص مضحكا بعد أن عرفنا الحالة النفسية التى يجب أن يكون عليها الضاحك ؟ إن فى الإجابة على هذا السؤال إلماما بالمشكلة عن كذب ، وفيه الوصول إلى فلسفة الضحك ، وقبل أن نجيب عليه يجدر بنا أن نضرب بعض الأمثلة .

تصور رجلا يركض فى الشارع ، فيتعثري يسقط فيضحك المارة . ما أظنهم كانوا يضحكون لو بدا لهذا الرجل فجأة أن يقعد على الأرض بمحض اختياره ولكنهم يضحكون لأنه قعد على الأرض على غير إرادة منه . وإذا فليس تغيير وضعه بقته هو الذى يضحك ، ولكنه ما ليس إراديا فى هذا التغيير . فالحل حصة فى الطريق هى التى سببت سقطته ، وكان عليه أن يغير سلوكه أو يحيد عنها بيد أنه لنقص فى مروته ، أو لذهول فى حواسه ، أو عناد فى جسده ، أو لصلاية أو لسرعة مكتسبة استمرت عضلاته فى مزاوله الحركات ذاتها ، بينما كانت الظروف تقضى شيئاً آخر ، ولهذا سقط الرجل ، فضحك المارة .

وإليك الآن شخصا آخر يعنى بأموره الصغيرة فى انتظام رياضى ، فى أنيسه مازح خبيث يزيف من حوله الأشياء التى يستعملها ، فيغمس الرجل قلبه فى بحبرته فإذا المداد طين ، أو يهم بالجلوس على كرسى يعتقد أنه متين فيسقط على الأرض بينما كان ينبغي له أن يوقف الحركة أو يحورها ، وهكذا نرى أن الذى يقع ضحية المزاح هو فى موقف شبيه بالراكض الذى يسقط فهو يضحك للسبب نفسه ، والمضحك فى الحالتين هو وصلاية آلية حيث كان ينبغي أن توجد مرونة إنسانية حية يقظة ، وليس بين الحالتين من اختلاف إلا أن الأولى تمت من تلقاء ذاتها ،

بينما كانت الأخرى صناعية ، والمآر في الحالة الأولى يشاهد فحسب ، والمآزح الخبيث في الحالة الثانية يجرب .

غير أن الذى أدى إلى النتيجة في الحالتين إنما هو ظرف خارجي ، فالمضحك هنا إذاً عرضي ، وهو موجود على سطح النفس — إن صح هذا التعبير — ولكي يتنفذ إلى الداخل ينبغي أن تصبح الصلابة الآلية في غير حاجة إلى حاجز موضوع أمامها صدقة أو عمداً حتى تظهر ، بل تستمد من ذاتها بعملية مستعدة للظهور إلى الخارج دائماً .

تصوروا إذاً ذهننا يفكر فيما فعل لا فيما يفعل كاللحن الذى يتأخر عن موكبـه؛ تصوروا امرأة لا مرونة في حواسه وعقله ، يرى ما لم يوجد بعد ، ويسمع ما لم يصوت بعد ؛ ويقول ما لا يوافق المقام ، أى أنه لا يتلاءم مع وضعه الراهن وإنما يتلاءم مع ظرف خيالي محض . إن المضحك في هذه الحال يكون موجوداً في الشخص نفسه ، فالشخص هو الذى يقسم له كل شيء : المادة والصورة والعلة المناسبة ، وذلك هو الذاهل .

فلا بدع أن أغرى الذاهل ، قرائح مؤلني الملاحى ، ولكن أثر الذهول يمكن أن يشتد ، فهناك قانون عام رأينا أحد تطبيقاته ، وفيه بعض الإجابة عن السؤال الذى طرحناه آنفاً ، ويمكن أن يصاغ بالصيغة الآتية : « حين يكون المضحك ناشئاً عن سبب ما فإنه يزداد إضحاً كما بنسبة ما نرى سببه طبيعياً » ، إننا نضحك من الذهول حين نراه ، ولكن ضحكنا منه يشتد إذا نشأ وترعرع على مرأى منا ؛ فعرنا أصله ، واستطعنا أن نبني تاريخه من جديد .

ولكي تروا مثالا واضحاً على هذا تخيلوا امرأة أجعل قراءة قصص الحب والفروسية ديدناً له ، لقد جذبه أبطاله وفتنوه ، فصار ينطلق إليهم بفكره وأرادته شيئاً فشيئاً ، ثم ها هو ذا يسير بيننا كالذى يسير في نومه . لاشك أن أفعاله هذه من الذهول ؛ ولكنه ذهول مرتبط بسبب معروف لدينا . إن السقوط

سقوط على كل حال ، ولكن شتان بين من يسقط في بئر لأنه كان ينظر الى موضع آخر فلم ير البئر ، وبين من يسقط فيها لأنه تخيل بها نجما فاستهدفه .

فما أعمق المضحك في شخصية جامحة في الخيال ، وفكر عالق بالأوهام ، ومع هذا فإن المضحك العميق يلتقي بالمضحك السطحي عند فكرة الذهول . إن هذه النفوس الخالية ، وهؤلاء المأفونين والمجانين المنطقيين يضحكوننا بهزم نفس الأوتار التي يهزها فينا ضحكة المزاح أو المتعثر في الطريق ؛ إنهم كذلك راكضون يسقطون ، وسذج تنفك بهم ، إنهم طلاب مثل أعلى يتعثرون بالواقع ، وحالمون أغرار تعبث بهم الحياة ، واسكتهم ذاهلون قبل كل شيء . وإنما يمتازون عن سواهم بأن ذهولهم مرتب منتظم حول فكرة مركزة .

ثم أليست بعض العيوب الخلقية الموجودة في طباح بعض الناس تشبه الى حد ما صلاحية الفكرة بالنسبة للفكر ؟

إن العيب سواء كان آفة في الطبيعة أم تصلبا في الإرادة لشبيه في الغالب باعوجاج النفس . أجل ! إن ثمة عيوباً تستقر فيها النفس في قرار عميق ، مع كل ما تحمل في ذاتها من قوة مخضبة ، وتلك عيوب تدعو الأسمى ولكن العيب المضحك فينا يرى على العكس من ذلك ؛ يأتينا من الخارج كأنه إطار معد ندخل فيه ، ويفرض علينا صلابته بدل أن يستمد منا مرونتنا ، ولا نعقده نحن ولكننا هو الذي يبسطنا .

وهذا من الفروق بين الملهاة والمأساة ؛ فإن المأساة حين تصور لنا أهواء وعبوباً لها اسم ، تدججها في الشخص إدماجاً تاماً ، حتى تنسى أسماءها ، وتنمى لدينا صفاتها العامة فلا نفكر فيها قط ، بل نفكر في الشخص الذي يستوعبها وتمثلت فيه ، ولهذا نرى أن اسم المأساة لا يكاد يكون إلا اسماً علباً فهي تصور أفراداً معينين تميزوا بصفات خاصة ، على حين نرى كثيراً من الملاحى تحمل أسماء عامة كالبحيل ، والمنفل ، والمقامر ، والمنافق . . إلى غير ذلك من الأسماء التي تعد أنواعاً يتدرج تحتها عدد كبير من الناس يحملون هذه الصفات ، فالملهاة

في جميعها تعالج أنواعا ينتمون إلى طبقة معينة ولا تعالج أفراداً. وهذا لأن العيب أو الآفة المضحكة مهما يكن اتحادها وثيقاً بالأشخاص تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل تلك الآفة هي الشخصية المركزية . وإذا نظرنا إلى الأمر عن كثب وجدنا أن فن الشاعر الهزلي إنما يقوم على تعريفنا بهذه الآفة تعريفاً تاماً ، ويدخلنا نحن المتفرجين إلى جميعها ، فينتهي بنا الأمر إلى أن نأخذ منه بعض خيوط اللعبة التي يلهو بها ، فنلعب بها نحن كذلك ، ومن ثم يأتي قسم من لذتنا ؛ ولهذا كان الذي يضحكنا هنا هو كذلك ضرب من الآلية ، وهي آلية قريبة جداً من الذهول . ويكنى — حتى نفتتح بهذه الفكرة — أن نلاحظ أن الشخصية تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماماً ، ولا تظن إلى عيوبها . وتصرّف تصرفاً طبيعياً ، فالمضحك لا يشعر بذاته ، وكأنه يحتجب عن نفسه ويتبين لكافة الناس .

إن شخصية المأساة لا تغير شيئاً من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها ، بل قد تستمر في طريقها مع وعيها التام بذاتها وشعورها الجلي بماثيره فينا من الكراهية لها . أما العيب المضحك فما أن يشعر صاحبه بأنه مضحك حتى يحاول التغير ولو ظاهرياً على الأقل . وذلك لأن العيب في شخصية المأساة عيب طبيعي متأصل في نفسه ولد معه ولا يستطيع تغييره كما في هاملت وعطيل على حين ترى عيب شخصية الملهاة سطحيًا وشذوذاً اجتماعياً ما إن يشعر به حتى يعدل عنه .

لقد انتقلنا في الحديث من الراكض الذي يسقط إلى الساذج الذي يعبت به ، ومن العيب إلى الذهول ، ومن الذهول إلى الهوس ، ومن الهوس إلى شتى آفات الإرادة والطبع ، والعلة في كل من هذه الدرجات واحدة وهي (الآلية والنصب) وفي وسعنا الآن أن نطلع على الجانب المضحك من طبيعة الإنسان ، والوظيفة العادية للضحك .

إن ما يتطلبه المجتمع من كل منا هو انتباه دائم ، وبقظة حادة ، وشيء من

المرونة في الجسم والفكر يجعلنا قادرين على التلازم مع أى موقف نكون فيه .
فالتوتر والمرونة هما القوتان المتكاملتان اللتان تستخدمهما الحياة ؛ فإذا أعوزا
الجسد كانت أنواع الرزايا ، وكانت العاهات والأمراض ، وإذا أعوزا الفكر ،
كانت شتى درجات الفقر النفسى والروحى ، وشتى أشكال الجنون ؛ وإذا أعوزا
الطبع كان فقدان التلازم مع الحياة الاجتماعية ، وهو أصل الشقاء ، وسبيل
الجريمة فى بعض الأحيان .

فإذا تفردت صور الانحطاط هذه التى تمس جوهر الوجود استطاع الفرد
أن يعيش ، وأن يعيش مع أفراد آخرين ، ولكن المجتمع لا يكفيه البقاء ، بل
يحرص على حسن البقاء ، وهو يوجس خيفة من كل (تصلب) فى الطبع والفكر ،
بل حتى الجسد ، لأنه يرى فيه إيذانا بنشاط يفنوه ، نشاط يتعزل ويميل إلى
الابتعاد عن المركز المشترك الذى يدور حوله المجتمع . على أن المجتمع لا يستطيع
فى هذه الحالة أن يتدخل من طريق القمع المادى حيث أنه لم يصب بأذى مادى ،
ولكنه يازاء شىء يقلقه ، ولا بد أن يوجه إليه نذيراً لا يعدو أن يكون حركة
أو إشارة ، وما الضحك فى الواقع إلا شىء من هذا القبيل ، إنه ضرب من
الاستعارات الاجتماعية ، فهو بالخوف الذى يوحى به يقمع الابتعاد عن المركز
المشترك ، ويبعث اللين فى كل ما قد يبقى على سطح الجسم الاجتماعى من تصلب
آلى ، ويرد الذاهلين إلى اليقظة التامة .

فالذي يديب الذى يتعمق فى فهم النفس الإنسانية على هذا الوضع ، ويطلع على
الجانب المضحك من الإنسان ، ويدرك وظيفة الضحك فى الحياة ، وأنه ضرب من
التحذير الاجتماعى حتى لا يشذ الفرد عما اصطلاح عليه المجتمع ، وحتى يعود إلى
مرونته التى ينتظرها منه الناس ، يستطيع إلى حد ما أن يوفق فى إنارة الضحك
لدى جمهوره .

ويفسر به منهم الضحك بأنه انطلاق الإنسان الطبيعى من ملك القيود
الاجتماعية ، ويقول (سالى) Sully إن ثمة أنواعاً أخرى شير الضحك غير ملك

التي ذكرها برجسون لا تدخل تحت التصلب ويعزوها إلى الخروج على النظام أو القاعدة أو العرف ، وإلى التشويه الجسماني أو الخلقى أو العقلى أو فقدان الوقار ، ويضيف بعضهم إلى التصلب الانحطاط والشذوذ والمفارقة فكذلك ، ما يشين الضحك .

على أن بعض النقاد لا يرى ثمة دلاقة بين الضحك والمهابة ، ويرون أن الضحك مضلل ، وغير مضمون ، إذ يختلف شدة وضعفا ، ويتوزع إلى حد كبير على مزاج المستمع ، ويسوقون أمثلة من الملاحى الكبيرة التي لا تضحك واستنها تبعث شعوراً متزاناً . ويقولون : إذا كانت العواطف التي تستثيرها المأساة متعددة وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع أن نقول إنها محزنة فحسب ، فكذلك العواطف التي تبعثها المهابة متعددة ، وكثيرة التعقيد ، حتى لا نستطيع القول بأنها مضحكة فحسب . ولا ن فكر أن الضحك إحدى وسائل الأديب ليؤثر على جمهوره ، ونحن نضحك جميعاً باختيارنا إذا رأينا شخصاً قد تجاوز في تصرفاته وعاداته وحياته مجرى الحياة المألوف .

ولعلنا بهذا قد ألقينا بعض الضوء على منزلة الضحك في المهابة ، وهو ذكرنا آنفاً ، شرط من الشروط التي يرى النقاد الانجائز تحقيقها في المهابة . أما الشرط الثانى فهو أن تكون نهايتها سعيدة أو تنتهى بزواج مثارين في ذلك بشكسبير .

إن نهاية القصة أو المسرحية على جانب كبير من الاهمية ، ولكنها يجب ألا تحدد نوعها سواء كانت مأساة أم ملهه . هل إذا كان شكسبير أبقي (هامات وأوفليا) على قيد الحياة ، وزوجهما ، تكون المسرحية ملهه لا مأساة ؟ . لقد اصطلح الأدباء على أن تكون عقدة المأساة الموت ، وعقدة الملهه الزواج ، والموت نفسه ليس من المأساة ، ومعظم الملاحى الكبيرة لا تنتهى بزواج ، والزواج نفسه بداية قصة وليس نهاية قصة .

ولقد انتقد الدكتور (جونسون) هؤلاء الكتاب الذين يجعلون الفارق بين

المأساة والملهاة هو النهاية لكل منهما ، ويقول متهاكما بعض الأدباء الذين خلطوا بين المأساة والملهاة ، ولم يدركوا الفروق الحقيقية بينهما ، ولم يعرفوا كنههما وروحهما ، واعتمدوا في التمييز بينهما على (النهاية) : ولقد كتبت مسرحيات وغبرت فيها النهاية فصارت يوما مأساة ، وآخر ملهاة .

إن روح الفكاهة تسكن في المفارقات ، وفي الأشياء المتناقضة سواء كانت فينا أنفسنا أو بين شخصيتين مختلفتين .

وقد تكون المفارقة جسمية كالمرأة البدينة جداً التي يسير بجوارها زوجها النحيل جداً ، أو المفرطة في الطول وفي يدها زوجها المفرط في القصر ، فلا شك أن هذا منظر يثير الضحك .

وقد تكون المفارقة خلفية كما بين البخيل الشحيح السكز والسكريم السمح . وقد تكون عقلية كما بين الشخص المثقف ثقافة رفيعة أو الفيلسوف والجاهل الغر .

وقد تكون في السلوك كما بين الشخص المهذب المصقول الذي ينتمي إلى طبقة راقية تراعى في حياتها وتصرفاتها قواعد معينة، وشخص من عامة الشعب لا يعرف شيئاً عن هذه القواعد ولا أنظمة ، وإنما يتصرف بحسب البيئة التي عاش فيها والمعادن التي ألفها .

وقد قيل إن ملهاة لا تضم غير المجانين أو الشواذ لا يمكن أن تضحك ، بل لابد لإظهار الجنون أن يكون هناك عقلاء في تصرفاتهم وأقوالهم ، ولابد لعرض الشذوذ أن يكون ثمة من يتصرف تصرفاً طبيعياً يطابق ما تواضع عليه المجتمع ، فيضدها. تتميز الاتيلاء .

وذكر كثير من النقاد أن عظمة (شو) أنت من كشفه عن هذا الازدواج في الأخلاق الإنسانية (الحيوانية والإنسانية ، والشر والخير) أو كما مثلها شكسبير في ملهاته (حلم ليلة في منتصف الصيف) في « بوتوم » و « تيتانيا » وجسم هذا الازدواج ، وهذين الخلقين ، فأليس « بوتوم » المنفل رأس حمار ،

ليرمز بها إلى أن رأسه في الحقيقة لا تمتاز عن رأس الحمار في تفكيرها ونظرتها إلى الحياة . وهو عنده يمثل الجانب الحيواني في الإنسان ، و وضع في مقابله « تيتانيا » ذات الروح الشفافة ، والعقل الذكي . وبما أنه لا يوجد شيء في الطبيعة مضحك بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه ، فنظر « تيتانيا » وهي متدلهة في حب « بوتوم » ، وقد وقعت تحت تأثير السحر ، وأخذت تناسده في ذلة ألا يبرح الغابة لأنها تحبه حباً جماً ، وتحب غناه — مع أن صوته مزعج — منظر يدعو إلى الضحك كما يدعو إلى الإشفاق وارثاء . وتفسير ذلك نقرر ما « له » من « بؤس » في بحثه عن ملهاة السلوك فقلا عن (هوراس وليول) : من أن هذا العالم مبهة لهؤلاء الذين يفكرون ، ومأساة لهؤلاء الذين يشعرون ، ويقول : إذا لجأ الفؤاد إلى ذكاء الجمهور في عرضه للعواطف الإنسانية المتزايدة والصراع بينهما . فإن مسرحيته من قبيل الملهاة ، وإذا لجأ إلى ما في قلوبهم من مشاعر وأحاسيس . واستدرا رحتهم وشفقتهم فإن مسرحيته من قبيل المأساة ، إذا نظرنا بعين الذكاء إلى « تيتانيا » الجميلة ذات الذوق الرفيف والروح الشفافة وهي متبعة في حب « بوتوم » المغفل ، ونراها تعاقبه وتقبله وتبته لواعج حبا وجدنا المنظر مضحكا وتكشفت لنا المفارقة . أما إذا شعرنا بأنه من المؤلم أن تقع شخصية روحية جذابة ، وملكة من ملوك الجن في حب مثل هذا المغفل الذي يلبس رأس حمار ، ويفكر تفكير حمار انقلب المنظر إلى مأساة ، وكانت روح تلكاهة لدينا مريضة ، لأن شكسبير أراده ولا شك أن يكون ملهاة ، ولذلك كان تقدير ارمزها هنا ضرورة محتمة ، لأن شكسبير يعرف صنعة تمام المعرفة . ولا يخلط بين الأشياء ، فهو حين يريد أن يستثير المشاعر ، ويأتى بالمأساة يعرض علينا عطيلاً يخفق « ديزدمونة » فهو يريد أن يحزننا بهذا المنظر ، ويلجأ إلى العاطفة مع أن الشخصيتين في هذا المنظر متباينتان ، كذلك فالغلظة والبداوة ، والطباء الغفل في « عطيل » ، والرقه والحضارة ، والعقل في « ديزدمونة » .

وإذا كان لا يوجد شيء بطبيعته مضحكا بذاته ، وإنما يتوقف على نظرة المرء إليه صلح كل شيء لأن يكون موضوعا للملهاة . بيد أن الملهاة لها تقايدها كما أنها فكرة ، ولا شك أن أى أديب يتناول موضوع الملهاة متأثر إلى حد ما بالمثل الأعلى

في هذا الفن ، ويقدم عادة وجهة نظر اجتماعية ، وقياس التصرف الإنساني الذي يعرضه على التصرّفات المألوفة لا المثل العليا .

وعلى ذلك فإن ما يصوره — وهو موضوع الملهاة — وقد يحدده بأنه غير مألوف ، وقد يتضمن بعض الشخصيات ذات التصرّفات المألوفة لإظهار التناقض والمفارقات ، ولكن معظم شخصياته تكون عادة من الشخصيات ذات التصرّفات غير المألوفة ، وهذا طبقاً لما تقرر من أن شخصيات المأساة وحوادثها يجب أن تكون طبيعية حتى نشعر بأثرها ، وإن كانت تظهر تصرّفات بعض الشخصيات في المأساة غير طبيعية كتصرّفات (ماكبيث) . وعلى العكس من ذلك الملهاة كما قررنا آنفاً ، على أنه لا بد من التفرقة بين العادي والطبيعي .

المأساة تعالج مواقف غير عادية ، ونتيجة لذلك تكون في حالات عقلية ونفسية غير عادية ، ويجب أن نشعر أننا قد تقف في مثل هذا الموقف ، وأن علينا أن نتصرف في مثل تلك الظروف مثل تصرّفات شخصيات المأساة .

ومشكلة الأديب في المأساة هي أن يعبر الهوة التي تقع بين المرعب المزعج والطبيعي ، ليرينا مثلاً قاتلاً مثل « ماكبيث » أو مجنوناً مثل « الملك لير » الذي احتفظ إلى آخر نفس بأعق و أصبح الإحاسيس الإنسانية ، إن الأديب يفعل ذلك ويعبر هذه الهوة لا بتوكيد الطبيعي ، ولكن بإيهامنا به ، وجعلنا نحس بأنه يأتي عرضاً في ثنايا أحاديث تلك الشخصيات .

وإذا قيل إن المأساة تعالج الموضوع غير العادي ولكنه طبيعي ، فالملهاة تعالج غير الطبيعي ولكنه عادي ، وتصرّفات شخصيات الملهاة غير الطبيعية ليست مطلقة ودائمة ، بل يجب أن نشعر أن في استطاعتهم أن يتصرفوا أحياناً تصرفاً طبيعياً إذا أرادوا ذلك . ومهمة أديب الملهاة هي أن يقرن بين التصرّفات الإنسانية غير الطبيعية والطبيعية ، وعلى ذلك وجب أن يكون على بصيرة بمبادئ الأخلاق وتحليلها ، أي أن يكون فيلسوفاً أخلاقياً .

ليس ثمة قياس واحد للتصرف الإنساني ، بل توجد عدة أقيسة ، وقد تختلف

وتتشعب وتتناقض ، وكل كاتب من كتاب الملهاة لابد له من قياس أو مقياس أخلاقي في ذهنه إذا خرجت عنه الشخصيات تبدو مضحكة ، وعلى هذا فعالم الملهاة هو عالم مصور تصويراً طبيعياً مزدحماً بشخصيات شاذة .

إن هناك عنصراً (كاريكاتورياً) في الملهاة ، يستخدم هذا العنصر تشبيهاً شذوذاً للشخصية ، وكل إنسان منا مهما كان طبيعياً فيه فقط ضعف سواء كانت جسيمة أو نافذة . ومن الاعتراضات على هذه الصيغة أن الملهاة ليست واقعية وطريقة علاجها وتركيبها ، وليس لدى شكبير ملهاة واحدة واقعية في طريقة علاجها ، حتى ملهاة (كيل بكيل) التي يقال : إنها أقرب إلى الواقعية من سواها . إن خرافات (إيسوب) كثيراً ما تستخدم في موضوع الملهاة ، وهي غير واقعية . والأمثال والحجارات والاستعارات والكنايات تستخدم بسهولة في الملهاة ، وكانت الرذيلة (Vice) في المسرحية الخلقية شخصية مضحكة مع أنها غير واقعية ، بل هي تجسيم لشيء معنوي ، وأحسن ملاحى « أرسطوفان » أول كاتب للملهاة في أوروبا ليست واقعية بل رمزية ، وإن كانت الشخصية الرئيسية في ملاحيه يتصورها الآثينيون عادة شخصية متوسطة العمر من الطبقة الوسطى ويخلعون عليها صفة واقعية ، ولعل هذا التجسيم في العيوب هو الذي يخرجها من واقعيتها من حيث العلاج لا من حيث الموضوع .

أما موضوع الملهاة فيشمل كل شيء في الحياة ، بيد أن ثمة موضوعات أثيرة لدى بعض الأدباء ، فكان التصنع والتكلف من الموضوعات المحببة عند شكبير ، وكان موضوع الغفلة أثيراً لدى « بن جونسون » وبعضهم يفضل معالجه الخلق والجهالة والخبث ، أو يفضل البخل والنفاق والكذب وحجب الظهور ، كما نسميه عادة « ملهاة الطباق » وسنعود إلى الحديث عنها بعد قليل ، ومهما يكن من أمر فيجب ألا تخلق الشخصيات المواقف ، وإسكن المواقف تعرض الشخصيات وتظهرها .

ويمكن تحديد موضوع الملهاة بأنه أخطاء يمكن علاجها وتداركها وإصلاحها ، وإن كان ثمة اضطرابات وشغب تعالجهما الملهاة ولا يمكن علاجهما ، بيد أن مثل هذه الاضطرابات ، وذاك الشغب لا يحدث أضراراً جسيمة للمجتمع الذى يحدث فيه .

وإذا اقتصرنا هذه الأضرار على شخص أو شخصين فى النهاية فلن يعجزهما ذلك عن مواصلة الحياة . وملهاة البخيل ، لمولير من هذا النوع . أما إذا كان الاضطراب عاماً يشمل مجموعة كبيرة من الناس فيجب أن يكون له فى النهاية علاج وعلى هذا فحقاً ما يقال : من أن موضوع الملهاة ليس من الأمور الجدية الخطيرة ، ولكن من الأمور العادية غير الخطيرة . موضوع الملهاة هو مشكلة تحدث بين الناس ولكن لا تترتب عليها نتائج خطيرة عادة .

وليس من الغريب إذاً أن يكون الموضوع الجنسى هو الموضوع الأثير لدى كتاب الملهاة ، لأنه الموضوع الذى تكثر حوله المنازعات وتكثر فيه التصرفات الشاذة فكل النساء يدون غير طبيعيات فى نظر الرجال ، وكل الرجال يدون غير طبيعيين فى نظر النساء .

والملهاة تحدث عادة فى التصادم بين الشعور الإنسانى حيال الجنس الآخر وتصرفه ، وبين المثل الأعلى ، والواقع أن الملهاة لا تنكر الحب العذرى والدمائة والرقرة التى أصبحت طبيعة ثانية فى عالم المدنية الحديثة . كما لا تنكر الملهاة المطاردة البدائية والسطو والاستجابة التى تشارك فيها الحيوانات الأخرى .

والعلاقة الجنسية هى التى يتوقف عليها بقاء النوع الإنسانى ، ولذلك فهى أكثر الأمور واقعية وطبعاً ، وأكثر الاضطرابات حدوثاً فى حياة الإنسان تنشأ من هذا الموضوع ، وهذا هو السبب فى أنه كان من أهم وأروع وأحسن الموضوعات التى تعالجها الملهاة .

الملهاة تصور الرجال والنساء فى المجتمع ، أى أن يكون المنظر فى المدينة لا فى الغابة كما هو الحال فى بعض ملاهى شكسبير لأن شكسبير لم يكن فى استطاعته

أن يكون واقعياً ، إذ لا يستطيع العمل إلا إذا أطلق خياله على قدر طاقته .
ولكن ما المراد بالمجتمع ؟ هل هو هذا النفر من الأثرياء الذين لا هم لهم إلا المتعة ،
والذين يتكلمون بلهجة خاصة ؟ إذا تسكون الملهاة محدودة أكثر عما كانت عليه
على يد شكسبير .

لقد كان شكسبير في (حلم ليلة في منتصف الصيف) على الرغم من أنها وقعت
في الغابة أقرب إلى الطبيعة من غيره بتصويره (بوتوم و تيتانيا) ، إنه كان دائماً
كما يقول الدكتور جونسون يجعل للطبيعة القوة العليا على الحوادث ، كان يختار
شخصياته ملوكاً وقيصرة ، ولكنه يعاملهم باعتبارهم رجالاً ، ويفكر فيهم على
أنهم رجال ، ويظهر صفاتهم الإنسانية على حقيقتها ، وما فيها من قوة وضعف ،
وإذا كانت بعض مسرحياته تعالج الأشباح والأرواح فلمنعلم أن كل الفنون رمنية
كما يقول الدكتور جونسون .

المجتمع في الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس . إنه مجموعة من التقاليد والعادات
والآراء تتعاون معاً ، وقد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون في مساحة
محدودة ، وقد يشمل الإنسانية جمعاء .

في القرن السابع عشر تغيرت النظرة الاجتماعية إلى الأشياء ، وأصبحت مادية
تعقلية ، فلم تعد تقبل الجن والأشباح لتظهر في الملهاة ولذا اتجهت نحو الواقعية
قليلاً ، وحددت الزمان والمكان على قدر المستطاع ، وأصبح المجتمع يشمل الإنسانية
كلها إلا تلك الطبقة التي تحدثنا عنها آنفاً .

ثم جنى بعض الأدباء إلى تضليق الدائرة ، وقصرها على مجتمع خاص من
الناس يتشابهون في المشارب وفي المقاييس الخلقية والعقلية ، كالصياغة أو المدرسين
أو الأطباء أو الفلاحين ، وهذا يسهل على الأديب عملية القياس . وإظهار
الشذوذ والضعف .

وفي القرن الثامن عشر راجت الملهاة العائلية ، وتركزت الحياة الاجتماعية في
المنزل ، وقد نمت هذا النوع (أديسون) ، وأحسن من كتب هذا في الأدب

لإنجليزى هو (جولد سميث) ، واسكن المنزل الواحد مهما كان عظيماً أو كبيراً لا يتسع للملهاة أن تعرض بكل ما فيها من قوة فانتقلت على يد بعض الأدباء من المنزل إلى القرية . ثم جاء (برناردشو) وعدد أماكنها ، وكلها أماكن غريبة ، وإن بدت واقعية ؛ ولما كانت ملهاته ملهاة فكرة (Comedy of Idess) كان المسكن عنده غير مهم لولا أن المسرح يتطلبه . وكل ملاحيه تتعلق بالآفكار التى يتناولها أهل الطبقة الوسطى المثقفة من الشعب ، فهناك بيئة منسجمة نعيش فيها هذه الآفكار وبهذا أمكنه أن يقيس الماديات والأخلاق على مقياس معين .

وبعد هذا العرض السريع الذى اقتضاه كلامنا على موضوع الملهاة وعلاقته بالمجتمع نرى لزماً علينا أن نتعرض لبعض هذه الموضوعات بشيء من الإجمال ؛ وأهمها وأشهرها وأكثرها تداولاً هو « ملهاة الطبايح » .

والقاعدة فى « ملاهى الطبايح » أن الطبع الذى يثير فىنا الضحك « هو تصلب ضد الحياة الاجتماعية ، أو تشويه خلقى . Deformity . وقد زعم بعض النقاد أن العيوب اليسيرة التى نلاحظها فى الناس هى التى تكون موضوعاً للملهاة ، وفى هذا رأى جانب كبير من الصواب ، بيد أن التفرقة بين اليسير والخطير من العيوب ليست مهمة سهلة ، ومن الصعب رسمها وتعيينها ، وهى تختلف من بيئة إلى أخرى حسب اصطلاحات المجتمعات المتباينة .

وقد نضحك من المحاسن كما نضحك من العيوب ، فالفضيلة المتصلبة تضحك كما يضحك العيب المتصلب ، فالطبع الذى يؤخذ أسماً للملهاة ليس عيباً بالمعنى الخلقى للكلمة ، وقد تكون أعمال الشخص الذى يتجسم فيه هذا الطبع موافقة كل الموافقة للأخلاق ، ولكن يبقى عليه بعد ذلك ألا يجعلها موافقة للمجتمع ، « فألسيست ، فى رواية (مولير) « كاره البشر » ، مثال للأخلاق الفاضلة ، واسكنه غير اجتماعى ولذا كان مضحكاً . إن جعل الرذيلة المرنة مضحكة لأصعب من جعل الفضيلة الصلبة كذلك ، فالذى يخشاه المجتمع إنما هو التصلب ، وصلابة « ألسيست » ، هى التى تضحكنا ولو كانت صلابة فاضلة ، وكل من ينزل يتعرض لأن يكون مضحكاً .

ليس من مهمة الكاتب المسرحي أن يقرر النظريات الأخلاقية ، ولا يمكن وظيفته أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع ، وأن يحكم عليها طبقا للمعايير الأخلاقية المصطلح عليها في مجتمع ما ، وكل ما نطلبه من كاتب الملهة أن تكون مقاييسه مطردة ، لا أن تكون صحيحة .

وفي الحق أن الموضوع جزء من المشكلة القائمة بين الأخلاق والفن ، ولأننا لا بد لنا من الاعتراف بأن المثل الأعلى الأخلاقي والمثل الأعلى الاجتماعي لا يختلفان في الجوهر ، وهذا مما يشرف الإنسانية ، ونستطيع أن نسلم على وجه العموم بأن عيوب الناس هي التي تضحكننا فعلا ، على أن نضيف إلى ذلك أن ما يضحكننا في هذه العيوب هو كونها « غير اجتماعية » ، لا كونها « غير أخلاقية » .

والشخصية المضحكة في ملهه الطبايح تجعل عيبها عادة — كما فررنا ذلك آنفاً — وتصدر في أقوالها وأفعالها دون وعي منها بما ترتكب من أخطاء . وهذا نوع من التصلب يأتي من إهمال النظر إلى المجتمع ، وإلى ذات الشخص حتى يعرف كيف يتلاءم مع غيره .

والملهة الرفيعة هي التي تستهدف تصوير نماذج عامة ، فهي تصور لنا طباعا صادفناها في طريقنا وسنصادفها ، وهي تعرض متشابهات ، وترى إلى أن تضع أمام أبصارنا نماذج إنسانية عامة ، فكارة البشر ، والبخيل والمقامر ، والذاهل .. الخ هي أسماء أجناس .

ولا يخطر ببال كاتب المأساة أن يجمع حول بطله الرئيسي شخصيات ثانوية تكون نسخا من البطل ، لأن البطل في المأساة شخصية فريدة في نوعها ، وقد يسكن تقليده ، ولسكننا بهذا التقليد ننتقل — من حيث ندري أو لا ندري — من المأساة إلى الملهة .

أما في الملهة فبعد أن يكون الأديب شخصيته الرئيسية يخلق شخصيات أخرى تحوم حولها ، وتتصف بنفس ملامحها العامة وتقلدها في تصرفاتها وحر كاتها وكلامها

وهذا التقليد نفسه يبعث على الضحك ويثير السخرية . وكثير من الملاحى يكون عنوانها جمعا مثل « النساء العالمات » ، و « النساء المتحذقات » . فالفرق بين المأساة والمهارة فى هذا هو أن المأساة تعنى بالافراد ، والمهارة تعنى بالأنواع .

وعلى هذا فالطبع المضحك الذى يتخذ أساسا للمهارة الطباع يجب أن يكون مضحكا فى ذاته ، مضحكا فى أصوله ، وفى كل مظاهره ، ويجب أن يكون عميقا حتى يقدم للمهارة غذاء دائما ، وأن يكون سطوحيا مع هذا يظل فى مستوى المهارة وألا يراه صاحبه بل يصدر عنه من غير وعى منه ، وأن يراه سائر الناس حتى يثير فيهم ضحكا عاما وأن يكون متساعجا مع نفسه كل التسامح فيعرض ذاته من غير تردد ، وأن يكون مزججا للناس فيقاصوه من غير شفقة ، وأن يكون من الممكن تصحيحه مباشرة حتى يأتى الضحك منه بفائدة ، وألا ينفصل عن الحياة الاجتماعية ولو كان المجتمع لا يطيقه .

المهارة كما قررنا من قبل هى سلاح الإنسان الاجتماعى ضد الخيبة والإخفاق والفوضى والتصلب والتشويه والشذوذ وعدم التناسب ، وكثيراً ما قيل من أن مهارة الطباع لا تبعث على إثارة الخيال ، إذ أنها تقسم الناس أنطا ، وتخلق لكل منهم كلاما وأفعالا خاصة ، ولكن لا تبعث فيهم الحياة ، أى أنها لا تصورهم موجودات بشرية — ولعل ذلك راجع إلى أنها تصورهم ناذج وأمثلة فذة فى الطباع التى يمثلونها ، مع أن من الخير لنجاح المسرحية أن نشعر بأن الشخصيات التى تعرض فيها حياة . ولا تتحرك كأنها دى تحرك بخيط من وراء الستار . ومع هذا فن المقرر أن المهارة الرفيعة يجب أن تتضمن بعض العناصر الثابتة فى الإنسانية حتى لا تفقد ميزاتها بمرور الزمن ، وقد قال بعض النقاد : إن المهارة قد تسخر من حماقات عصر بعينه ، ولكن المسرحيات الخالدة يجب أن تقف على الجماعات المشتركة الدائمة للإنسانية فى شتى عصورها ، وهذا ما فعله شكسبير وموليير وشريدان ، أما من هم أقل منهم منزلة فقد اكتفوا بمعالجة حماقات محلية أو مؤقتة أو خاصة .

قد تسكون المهارة مرآة العصر ، ولكنها فى نفس الوقت يجب أن تسكون مرآة الزمن .

وقد سلسكت الملامى الخالدة أحد طرفين أولهما : أن الشخصيات لا يمتون إلى عصر بعينه أو مكان بذاته ، وثانيهما أن الملهة فى بملها رمز للجمع الإنسانى فى عمومه .

ومما يساعد على هذا التعميم أن يكون فى الملهة قصتان أو عقدتان أو أشر مما يفيد التكرار ، ويبين أن هذا العيب الاجتماعى ليس وقفا على طبقة معينة من الناس كأن تتورط السيدة المتزوجة فى حب شخص ما وتتورط خادمتها فى حب خادمه وتسير القستان معا جنبا إلى جنب فى الملهة .

أما فى ملهه « العادات والسلوك » — وقد ضربنا نموذجا لها فيما سبق — فإنها تهتم بالعادات والتصرفات أكثر من اهتمامها بالأخلاق التى توحى بهذه التصرفات أى أن الكاتب يجعل مقياسه العادة لا الأخلاق ولا علم النفس ، وعلى هذا فلماته أضحى فى مغزاها من ملهه الطبايح ، لأنها تشير إلى مستوى خاص لمجموعة من الناس فى وقت معين ومكان معين أكثر مما تشير إلى مبادئ عالمية أو فلسفة عامة ، وعلى هذا فلمهه العادات والسلوك تتلف فى أحسن حالاتها ملهه طبايح .

إن اضطراب شخص من عامة الشعب وتعثره فى تصرفاته حين ينكلم وحين يشير وحين يأكل وحين يجلس وسط جماعة راقية مهذبة يشير الضحك . كما أن تصرفات سيدة من الطبقة الراقية حين تجد نفسها وسط جماعة من نساء الطبقة العاملة تشير الضحك ، فالسلوك المضحك أقل من المستوى الاجتماعى أو خارج عن المستوى الاجتماعى ، وقد ينبعث الضحك فى ملهه السلوك من محاولة شخصية تقليد أخرى فى سلوكها وكثيراً ما اتخذ تصلب بعض الناس فى عاداتهم وسلوكهم مثاراً للضحك فى الملهه كالحامى الذى لا يستطيع التخلص من عادات المحامين ، وكالطبيب الذى لا يستطيع أن يندى أنه طبيب حين يترك عيادته ، وكأستاذ الجامعة الذى لا يستطيع أن يتخلص من جو الجامعة ، وكالشيخ العجوز الذى لا يرى فى تصرفات الجيل الجديد أى خير .

إن تصرفات هؤلاء جميعاً إذا عرضت في الملهاة مع ما يناقضها تبث الضحك
لما فيهم من آلية وتصلب في العادات .

هذا وقد تكلمنا فيما سبق على الملهاة العاطفية ، وبقي نوع من الملاهى يعتمد
على (الكلمات) ، وهنا يجب التمييز بين المضحك الذى تعبر عنه اللغة ، وبين المضحك
الذى تخلقه اللغة ، والاول من الممكن عند الاقتضاء ترجمته إلى لغة أخرى ، ولو
أنه يفقد القسم الأعظم من رونقه بانتقاله إلى مجتمع جديد يختلف عن الأول بعاداته
وآدابه وبتداعى الأفكار فيه على وجه الخصوص . وأما الثانى فهو بوجه عام يتمتع
على الترجمة ، وذلك لأنه يرجع إلى بنية الجملة ، أو اختيار الكلمات ، فهو لا يظهر
بوساطة اللغة بعض أنواع الذهول في البشر والحوادث ، بل يبرز ذهول اللغة
نفسها واللغة نفسها هى التى تعد هنا مضحكة .

وبلجأ كتاب هذا الضرب من الملاهى أحياناً إلى آلية بعض الناس في تعبيراتهم
كآلية الموظف الذى يعمل كما تعمل الآلة ، وتصدر عنه كلمات تقليدية تأتي في ظروف
غير مناسبة فتكون المفارقة داعية الضحك ، مثال ذلك سفينة غرقت واستطاع بعض
ركابها النجاة بزورق بعد أن عانوا مشقة عظيمة ، وكان قد هب لاجدهم موظفو
البحر فما لبث أن سأل هؤلاء الناجين : هل معكم شيء تعلنون عنه ، . أو ما ذله
أحد الثواب مرة وهو يستجوب وزيراً عن جريمة قتل وقعت في قطار وإن القاتل
بعد أن أجهز على ضحيته نزل ولا شك من اليسار تخاف بذلك التعليمات الإدارية .

وأحياناً بالانتقال غير المنتظر من المعنويات إلى الماديات ، ومن الروح إلى
الجسد ، فإذا كنت تؤين شخصاً وقلت : « كان رحمه الله فاضلاً سميناً ، انفجر
الناس بالضحك .

وأحياناً بقلب الإنسان إلى جماد ، كأن يأخذ موظف صغير إجازة ويذهب
وأسرته للصيد لأول مرة في حياته ، فتراه في حالة عصبية ، ويضع أمتعته وأمتعته
أسرته في القطار ، ويحرص كل الحرص على ألا ينسى منها شيئاً فيبدأ في عدّها
... أربعة ، خمسة ، ستة ، وأمرأتى سبعة ، وابتقى ثمانية ، وأما تسعة ،

وثمة كلمات مضحكة يكون مبعثها السذاجة الطبيعية كانت أم مقصودة تتكلم السيدة التي دعاها أحد العلماء لمشاهدة خسوف القمر من مرصده ، فجاءت متأخرة بعد أن انتهى الخسوف فقالت : « هلا تفضل سيدى العلامة فاستأنف إكراماً لى » .

إن نحن كانب الملهاة ليس فى تأليف العبارة لحسب، بل الصعوبة فى إعطاء العبارة قوة لإيحائها أى فى جعلها مقبولة ، وهى لا تكون مقبولة إلا إذا بدا أنها تصدر عن حالة نفسية خاصة ، أو تقال فى ظروف معينة .

ولا أريد أن أطيل الكلام على هذا النوع من الكلمات والنكات المضحكة ، ولا على الملهاهى التى تعتمد عليها فهى ليست من الملهاهى الرفيعة ، وإنما الغاية منها إثارة الضحك ليس غير .

وهذا النوع فى الغالب نسميه « مهزلة » Earce ، ويختلف عن الملهاه الحقيقية بأن الحوادث فيه تافهة . وغايته بعث المسمرة والمرح والضحك ، وليس معنى ذلك أن الملهاه ليس فيها ما يضحك ولكنها لا تعتمد فى الغالب على الضحك ، إن المهزلة تتوقف الفكاهة فيها غالباً على الكلمات والإشارات والمواقف الجسمية .

ومن الفروق الواضحة بين الملهاه والمأساة فيما يختص بالناحية الجسمية أن كاتب المأساة يتجنب على قدر استطاعته أن يلفت الأنظار إلى مادية أبطاله ، لأنه متى بدأت العناية بالجسم صار يخشى من تسرب بعض الهزل إلى عمله ، ولذلك كان أبطال المأساة فى الغالب لا يشربون ، ولا يأكلون ، ولا يستدفئون ، وقلما يجلسون لأن الجالوس فى أثناء الكلام يذكر المرء بأن له جسماً .

ولقد لاحظ نابليون أننا بالجالوس ننتقل من المأساة إلى الملهاه ، وهاك نص ما قاله فى أثناء حديثه مع ملكة بروسيا بعد موقعة « ينا » : لقد استقبلتنى — مثل شيمين — بلهجة مفجعة تقول : عدالة ، عدالة يا سيدى ارد إلى ماجد بورج . ومضت فى هذه اللهجة التى كانت تزعجنى كثيراً ، فأردت أن أجعلها تنير لمجسها

فرجوتها أن تجلس ، وهذه خير وسيلة للتخلص من مشهد مفرجج ، إذ ينقلب من
مأساة إلى ملهاة .

وبعد فهذه هى الملهاة فى طبيعتها وأنواعها وأشهر كتابها ، وقد آثرتنا
بالدراسة لأنها اليوم تسكاد تطفئ على ألوان المسرحية الأخرى ، ولقد سقت لك
فى صدر الكلام عن الملهاة ملخصا لأشهر الملهاهى العالمية، وبالرجوع إليها تستطيع
أن تفهم طبيعة المأساة على ضوء ما ذكرناه هنا .

مراجع

- Evan Esar : The Humor of Humor.
Ifor Evans : A Short History of English Literatur.
J. Y. Greig : The Psychology of Laughter and Comedy
A. Lang : History of English. Literature.
A. Niccoll : 1. British Drama ,
: 2. World Drama.
: 3. Theory of Drama.
L. J. Potts : Comedy .
Arther Sewell : Character and Society in Shakespeare
G. B. Shaw : Dramatic Essay and Opinions.
Sully : Essay of Lougher.
Whitfield : Introduction to Drama.
Wyartt : Tutorial History of English Literatur

أحمد أمين وزكي نجيب : قصة الادب في العالم .

هنري برجسون : الضحك (تعريب سامي الدروبي وعبد الله
عبد الدايم) .

حسيب الحلوى : الادب الفرنسي في عصره الذهبي .

بناء المسرحية

تمهيد :

الغرض من القوانين الأدبية هو مساعدة الفنان على الوصول إلى مثله الأعلى لا تقييده والتحكم فيه ، وإذا وجد الفنان الموهوب أن القوانين تعوقه تركها جانباً من غير تردد ، بيد أنه إذا كان فناناً موهوباً حقاً تراه يتبع آلياً قوانين يضعها لنفسه . وليس الغرض من وضع القوانين الأدبية خلق الكتاب والشعراء ، فلا تصنع القوانين ولا القواعد ، ولا النماذج ، ولا التحذيرات ، ولا الجملد اللائم والعمل المتواصل للكتاب المسرحي ، أو القصاص أو الشاعر ، إذا لم يخلق ولديه الموهبة الفنية . فإذا وجدت الموهبة ، ومن حسن الحظ أن كثيراً من الناس لديهم الموهبة لكتابة المسرحيات — وهي ما يعطينا الآن — وإن اختلفت قوة وضعفها — أمكنهم الاستفادة من القوانين التي يقدمها النقاد ومن دراستهم للمسرحيات الناجحة ، ومع هذا فقد يؤذى الفحص عن هذه القوانين إلى احتقارها وإهمالها ، وقد يشعر المتفرج أن معلوماته السابقة عن القوانين المسرحية تعوقه عن انتمتع بالمسرحية . وعلى الرغم من كل ما يثار ضد القوانين الأدبية من اعتراضات فدراسة هذه القوانين كبيرة الفائدة للؤلؤف والمخرج والمتفرج على السواء ، وقد عني بها الغربيون عناية فائقة ، وألفوا فيها كتباً عدة درسوا فيها المسرحيات الناجحة ، حتى يهتدى بدراستهم من يطلب لعمله الفني السكال والخلود ، وحتى يختار لنفسه القوانين التي تلائم مزاجه الفني ، أو يثور عليها ويضع قوانين أخرى إذا كان من العباقرة الأفذاذ .

فالكتاب الناجبة أو العبقرى قلباً يتقيد بالطريق الذي رسمه من قبله ، وسيجد بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، والتي تبرز خصائصه وفنّه ، وتعبّر عن نبوغه وشخصيته ، وقد يخطئ مرات ويصيب مرة ، ولكنه لا بد أن يجد هذه الطريق في النهاية ، فإذا ظهر نبوغه نسي الناس أخطائه ، واغتفروها له ،

أما إذا كتب جده ولم يكن ممن أسعدهم الحظ وأسبغ عليهم العبقريّة والنبوغ ، فلن يقصر له الناس زلاته الماضية ، ومثل هذا الكاتب وضعت هذه القرائن التي عليه ألا يحيد عنها .

إن الرسّام يرى الصورة معروضة كما رسمها ، إنه عمله لم يساعده فيه إلهان ، ولم يتدخل أحد بينه وبين ما خلق ، إنه وهو يرسم يتتبع مراحل رسمه وتكوينه ويشكله كما يريد . وكذلك الموسيقار قبلما يتدخل إنسان في القطعة الموسيقية التي يراها . ومثله كاتب القصة ، فقصته في الغالب ننشر كما كتبها وانتهى منها . أما كاتب المسرحية فإنه لا يرى عمله إلا بعد أن يتدخل عشرات الناس في إنجازه وعرضه ومساعدته ، فتنة عوامل عدة لا تدخل للفنان فيها ولا سلطة له عليها . من ذلك :

١ - - يجب أن يحيط الكاتب خيراً بالإنسانية في مظاهرها المختلفة ، وكلما تخيل الشخصية التي خلقها بوضوح استطاع أن يضفي عليها من المزايا والصفات ما شاء ، ولكنّه قد يفجع حين يراها عملة على المسرح ، لأنها لم تأت كما تصورهما وخلقهما ، فصوت الممثل وشعوره وشخصيته تجعل هذا المخلوق الذي تصوره الفنان يبدو غريباً عليه ، فالشخص النحيل الأنيق المظهر ، الفارع العود ، لا يصح أن يظهر على المسرح أعرج قزما زرى الهيئة ، والسيدة الجميلة الرشيدة لا تمثلها امرأة بدئية .

هناك عدة أمور يذكرها المؤلف ، وقد لا تراعى في التمثيل . أمور دقيقة كإشارات الطيفة ، ووقفات هادئة ، وابتسامات عذبة ، وتغير في نبرات الصوت ورشاقة في المشي . وقد يحدث العكس ، فيحسن الممثل الجيد من الشخصية التي خلقها المرافق كما أن الممثل الرديء قد يشوهها ، والمهم أن نفهم أن ما يكتب قد يختلف عما يمثل تبعاً للتمثيل ، وليس من المستطاع أن يكتب المؤلف ، وفي ذهنه ممثل بعينه . فالممثلون الدائمون قلة ، والممثل نفسه تعتريه حالات مختلفة ، وهو يمرّ من الشيخوخة والتماعد . ولا شك أن مؤلف الذي يكتب لمثل

بعينه مواهب هزيلة ، إذ يتوقف نجاح مسرحيته على شخصية الممثل ، فهي ليست خالدة ولا دائمة ، ولا تصلح لكل زمان ومكان ، وإذا ذهب هذا الممثل أو عاقه عائق سقطت الرواية .

٢ .. قد لا تتحقق المناظر التي يتخيلها المؤلف وهو يكتب مسرحيته لنعطي له الجو الخاص الذي نعش فيه شخصياته ، وذلك حين يشترك فيها الرسام والنجار ومدير المسرح وميزانته ، ولذلك يجب عليه أن يجد من تخيلاته للمناظر ويصر على أبسط الأشياء وأقلها .

٣ — ثم هناك المخرج ، والمخرج في المسرح الحديث لا يقل عن الممول للمسرح ، وفي العادة يحدد الممول السياسة العامة للمسرح ، ولكن إذا اختيرت المسرحية فالمخرج هو الطاغية المستبد .

فقد يستشار المؤلف في الممثلين ، وقد يبدى رأيه في أثناء التجارب ، ولكن الرأي الأعلى دائماً للمخرج . كل شيء يحيط بالمؤلف يشعره بأن مسرحيته غير مرغوب فيها ، وغير مرضى عنها ، فإذا وقع العقد وحدثت المعجزة صارت إنسانيته لا تحدد ، وشعر بفرح عظيم لا يقدر ، لأن مسرحيته سترى الضوء ، وتبرز للحياة .

وهناك كذلك الممثلون وعلاقتهم بعضهم ببعض ، ورغبتهم في العمل بمسرح خاص ، وقدرة المسرح على دفع ما يطلبون من أجور ، والمخرج ونظرياته وتجاربه . كل هذه الأمور تدفع بالمسرحية بعيداً بعيداً عن المؤلف حتى يصير في النهاية حين يراها مثلة كأحد نقاد المسرح الذين يشاهدونها لأول مرة .

٤ — وأخيراً هناك الجمهور . ولا يصح أن يقال عن مسرحية أنها مثلت إلا إذا شهدا الجمهور ، والمهم في الإخراج هو التأثير على هذا الجمهور ، بالحركات والعمل والأضواء ، والإلقاء ، والصمت وغير ذلك .

وإذا لم يستول الممثلون على الجمهور وشعوره عقب رفع الستار مباشرة صارت

المسرحية في خطر ، وقد لا ترى الحياة بعد ذلك . إن الافتتاح وقوته لا يقل أهمية عن الختام ، وهذا الجمهور يختلف في أذواقه ومشاربه ، وحظه من الثقافة ، ويختلف من جيل لآخر ، فهو اليوم موجود وغداً ميت ، ولا ننتظر من الجمهور تلاحماً ، بل لا يصح أن نطلب منه ذلك .

ليس عند الجمهور وقت متسع للتفكير حتى يسدل الستار ، إنه يريد التأثير ولو كان التأثير خفياً ، وعلى هذا يجب ألا يكون الموضوع مبهماً ، ولا نغنى بهذا أن تكون المسرحية ساذجة ، ومعروفة النتيجة من قبل ، وإنما نغنى أن يعرض المؤلف أفكاره الصعبة بمهارة حتى تفهم بسرعة ولو فهم سطحيًا ، على أن يترك للنظارة فرصة أخرى للتفكير بعد أن يسدل الستار .

والمسرحية الجيدة تترك الجمهور راضياً حتى ولو لم يفهمها كل الفهم ، فالتأمل قد يقود أو لا يقود إلى الاقتناع العقلي ، ولكن إذا شعر الجمهور بأنه لم ينش في ذوقه أو شعوره ، فإنه مستعد للتصفيق للمسرحية الجيدة مهما كانت عسيرة الفهم .

وعلى هذا فالمؤلف ليس كل شيء في نجاح المسرحية . وقد يقال : لولا المؤلف لم يكن للعوامل الأخرى وجود ، فقد توجد المسرحية بدون تلك العوامل ، وعلى الرغم من صحة هذا القول فإنه لا يقدم شيئاً للمؤلف الذي يريد النجاح . فالسكائب الذي يخشى النقد ، والذي لا يسمح بالتدخل في فنه ، والذي لا يتصور أن ثمة رأياً أصح من رأيه عليه أن يترك المسرح ، حتى يتجنب الآلام واليأس ووجع القلب .

الوحدة :

إن المسرحية فن والفن صناعة واختراع ، وهي كسائر الفنون لا بد فيها من انسجام عام ، ومهما اختلفت أجزاؤها وفصولها فلا بد من وحدة تربطها بعضها ببعض . إن السكائب المسرحي الحديث لا يهتم كثيراً بوحدة أرسطو ولا سيما

وحدة الزمان والمكان ، ولكنه على الرغم من هذا يفكر في إمكانيات المسرح وقدرته على إعطاء المناظر المناسبة ، وما عساها تتكلف ، حتى لا يسرف في تغييرها ، ويفكر في الزمن الذي سيمكثه النظارة من غير ترويح .

ولكن الوحدة المطلوبة أهم من هذا بكثير ، إنها تتوقف إلى حد ما على دقة الذوق في التناسب والتوزيع ، ولا نقصد تقسيمها إلى فصول متناسبة في طولها ، فقد تكون المسرحية من فصل واحد أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، وقد تكون سلسلة من المناظر ، ومع ذلك تشعر أن وحدة تربط هذه الأجزاء بعضها ببعض كسلسلة (شو) « سيتزوج » فإنها لم تقسم إلى فصول ، ولم يتغير فيها المنظر ، والتمثيل يستمر والمنظر واحد ، ومع هذا بلغت الغاية من النجاح والارتباط ، وذلك لما فيها من عواطف وأفكار وضعت بصورة لا يشعر معها الجمهور أنه في حاجة إلى تقسيمها إلى فصول ، أو إلى تغيير المناظر ، بل ملكت عليه له وعواطفه .

وقد تراعى مسرحية من المسرحيات وحدة الزمان والمكان ، ومع هذا نشعر بالتناقضين أجزائها ، وبأن شخصياتها مصنوعة مافقة ، وأن التطور فيها غير معقول وبأن المواقف مقحمة . وبفقدان المسرحية الوحدة المنشودة . وإذا فالوحدة ليست قانونا يمكن استظهاره كقوانين الجبر والهندسة والطبيعة : بل هي صفة نفسية عقلية تتوقف على مبلغ الشعور الفني لدى الكاتب ومقدار حساسيته .

ولكن يصل الكاتب إلى هذه الوحدة المنشودة عليه منذ الكلمة الأولى التي يخطها في مسرحيته أن ينظر إلى النهاية ، فإذا وضع النهاية نصب عينيه كان أمامه ما يشبه القانون للاختيار والرفض . وجعل التفصيلات متوازنة ومتناسبة حتى تخضع لجاذبية النهاية ، ومن الطبيعي في هذه الحال أن تحذف بعض التفصيلات التي لا تؤدي إلى هذه الغاية ، ويسرع بعضها ، ويؤكد بعضها الآخر لأنها عناصر أساسية في البناء .

وعلى هذا فكل كلام وكل عمل لا فائدة له في تطور المسرحية ونموها

ووصولها إلى غايتها يحطم وحدة المسرحية ، وينطبق هذا على الخيال والهلزل والنسكات ، وكذلك المواقف الطبيعية الواقعية ، فإذا أقحم واحد منها في المسرحية بدون داع لتخلق جواً مفتعلاً من المرح أو الترويح ، أو الإخلاص للواقعية فإنها تقتل المسرحية قتلاً ، إن المواقف الهزلية مثلها مثل الأعمال المنطقية يجب أن تختار بدقة ، وإلا أودت بالمسرحية .

هيكل المسرحية :

المسرحية كالكتائن الخي لها هيكل عظمي يتشكل في صور عدة ، فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو من ثلاثة فصول أو أربعة أو خمسة ، وقد يقسم كل فصل إلى عدة مناظر ما دامت الوحدة مستمرة ، والمهم هو التنسيق والانسجام .

ولعلك شاهدت مما عرضنا عليك في الفصول الأولى من هذا الكتاب كيف تطورت المسرحية منذ أن وضع أرسطو قوانينها حتى اليوم ، وكيف اختلفت طبيعة ونظاما وغرضاً وموضوعاً لدى المدارس الأدبية المختلفة ، وقد يقال إن من العسير أن توضع قوانين عامة للمسرحية تتفق فيها هذه المدارس والمذاهب جميعاً ، وتنطبق على المسرحية في جميع العصور ، وعلى كل أنواعها المختلفة . وعلى الرغم من صحة هذا القول ، فالهيكل الأساسي لفن المسرحية واحد ، وإن أخذ سمات وصوراً متعددة ، ولهذا الهيكل صفات عامة تتحقق في كل مسرحية جيدة ونحقق فن القصة ، من ذلك : أن تكون الشخصيات الإنسانية واضحة السمات ، وأن يختار التمثيل حوادث معينة من مجموعة كبيرة من الحوادث ، وأن يختار مفتاح الحوار ويحفظ به .

أما فصول المسرحية فعرضة للتغيير ، وفي المسرحية ذات الفصول الثلاثة يكون الفصل الثاني أهم هذه الفصول وأقواها ، وفيه تبلغ العقدة أوجها ، وتتأزم الحوادث وتخرج الأمور ، بينما يكون الفصل الأول عرضاً ، ومثيراً للاهتمام ،

والفصل الثالث يحتوى على جانب من الحوادث في نهايتها وفيه بآنى الحل ، ويوضح الغامض ، وينكشف الخفى ، وتنتهى القصة .

ولعل هذا النظام فى المسرحية ذات الفصول الثلاثة هو الذى يجعلها مناسبة أكثر من سواها لللمهاة ، ولا سيما فى هذه الأيام التى لا يخطر فى بالها النظارة مسرحية من فصول أربعة أو خمسة حتى صار هذا النوع من المسرحيات غير مقبول فى عصرنا ، اللهم إلا إذا كان الموضوع مهما ، والكاتب قديرا ، واستطاع أن يترك أزيمة قلوب النظارة من أول فصل من هذه الفصول الخمسة حتى النهاية بحيث لا يشعرون بملل أو فنور ، ولا يأتى فى ثنايا المسرحية حشو أو فضول ، وسنعود إلى الكلام عن هذه الفصول بعد قليل ، وتبين مهمة كل فصل بشئ من التفصيل .

ولكن السؤال المهم فى هذه المرحلة من الدراسة هو : هل يضع الكاتب الخطة قبل أن يبدأ العمل ، أو تأتى الخطة فى أثناء العمل ؟

لا شك أن الكاتب ذا الخبرة والمران لا يحتاج إلى مثل هذا السؤال ، وكل مؤلف له عاداته وطبعه ومزاجه .

لا بد أن يكون لدى الكاتب دافع قوى للكتابة لا مجرد رغبة فى أن يرى اسمه على كتاب . والكاتب المثالى هو الذى يتصور مسرحيته قبل أن يتناول القلم ، يتصور شخصياته ويستعرضهم بعين بصيرته ويرى كيف يتصرفون فى المسرحية ، ثم يتتبع الحوادث والجزئيات ، إلى أن تصل إلى غايتها وتبلغ أوجها ثم يتصور الحل ويزنه بعين الناقد الخبير .

وبذلك يمكنه أن يحكم على مسرحيته قبل أن يسطرها . ويرى : هل الحوادث كثيرة أو قليلة ؟ هل هناك أكثر من عقدة ، أو ثمة عقدة واحدة ، وهل كثرة الحوادث وتعدد العقد يفكك المسرحية ويوهى الحكمة . أو أن الحكمة لا تزال قوية ؟ والإثارة مستمرة ؟ هل لا يزال قابضاً على زمام العقدة الرئيسية

— عند تعدد العقد — أو أفلت منه الزم'م ؟ .

نم ينظر إلى الموضوع ويرى : هل هو مبتكر أو معروف ؟ محتمل أو مستحيل ؟
يمثل الأجناس والأنواع كالبحيل والغيور والمجنون أو أنه محلي ذاتي ، هل يمثل
سمات إنسانية عامة ، أو صفات فردية خاصة ، وهل تلاحظ الوحدات الثلاث
أو لا تلاحظ ؟

وهل المناظر متنوعة أو مملّة ؛ مصورة بشكل واضح أو أنها حائلة اللون ؟ هل
هى جميلة أو مفرقة ، مناسبة أو غير مناسبة ، محلية أو أجنبية ؟ واقعية أو
خيالية ؟؟ إلى غير ذلك من الأمور التي إذا ناقشها واستقر على رأى فيها ووضحت
في ذهنه فكرته عن مسرحيته تمام الوضوح ضمن أن يكتب مسرحية جيدة .

أما أن تكون الفكرة غامضة ، والأشخاص يأتون حسب الظروف والمواقف
والحوادث مفسكة لا يدفع بعضها بعضا إلى الغاية الفنية ، ولم يفكر في المناظر
والعقدة والحل التفكير الكافي ، فانه يعرض مسرحيته للخطر ، وسمته للنقد
والتجريح .

إن كثيراً من كبار الادباء يسطرون هيكل المسرحية قبل أن يكتبوا ،
ويضعون تصميمها قبل أن يدبجوا ببراعتهم نتاج خيالهم ، ويعرفون الغاية التي
ستنتهى عندها ويحددون وظيفة لكل شخص منها ، وما تؤدي إليه كل حادثة .

ومع هذا فبعض كبار الكتاب كذلك لا يكفون أنفسهم عناء كتابة الهيكل
وإن كان فيه مخاطرة .

وسواء كانت المسرحية واقعية أم طبيعية فانها لا يمكن أن تشبه الحياة كماهى ،
ولو صورت الحياة صورة شمسية: إن الاختيار والتنسيق والتجميع والتكبير ليس
من الناحية الفنية أمورا مرغوباً فيها بحسب ، ولكنها من الوجهة العملية لاغنى عنها ،
ومع هذا فن الممكن أن نضح مسرحية وندعى أنها تشبه ما في الحياة ، مسرحية

تصور الحياة بإخلاص كأنها تعكسها في مرآة تظهرها على حقيقتها ولا تشوهها ، ولكنها تعكسها مكبرة مركزة متقنة واضحة وإلا لما كانت فنا .

والمرحبة الممتازة كائن حي كالإنسان وليست متصلة الأجزاء كما تتصل الآلة ، فقد صممت الآلة لتقوم بعمل خاص ، لتقطع ورقا ، أو تنسج نسيجاً ؛ أو تحمل أثقالا ، وتحقق غرضها إذا نجحت لأنه قد أحسن تصميمها ولكنها لا تحقق هذا الغرض إلا إذا أديرت ، بينما الإنسان : مجموعة مستغنية بنفسها : هيكل عظمي ومجموعة من الأعضاء المتعاونة وجهاز عصبي ، وجهاز عضلي ، تعمل كلها في انضمام . أضف إلى كل هذا تلك المجموعة المجهولة التي تدعى شخصية . والتي تميز إنسانا عن آخر . إن الإنسان خلق للحياة وليس في حاجة إلى مفتاح يديره ، وهكذا المسرحية قد تكون مصممة طبقاً لكل القواعد الفنية ولكنها مع ذلك فاقدة الحياة ، لأنها حينذاك بمثابة آلة محتاجة لمن يحركها ولذا كان أول شرط للمسرحية الممتازة أن تكون حية تحمل في طياتها مبادئ الفهم الطبيعي ، وأن يكون الدافع لكتابتها قوياً واضحاً في نفس المؤلف وضوحاً تاماً .

وهيكل المسرحية يتكون من ثلاثة أجزاء أو مراحل : العرض ، والتعقيد ، والحل .

العرض :

والعرض يأتي عادة في الفصل الأول من المسرحية ذات الثلاثة الفصول ، وقد يشمل الفصل الأول والثاني ، وبعض الثالث في المسرحية ذات الخمسة الفصول ، ولكنه في هذه الحالة يكون مملاً ومصطنعاً ، لأن مهمة العرض تعرف بموضوع المسرحية وبالشخصيات المهمة فيها ، وإيجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة ، ولذلك يجب أن تقدم الشخصيات المهمة في وقت مبكر من الفصل الأول ما أمكن ، وليس من الضروري أن يذهبوا بذواتهم ، بل قد يكفي بالإشارة إليهم . بيد أن هذه الحيلة التي قد يراد منها إثارة مزيد من التشويق لدى الجمهور في حاجة إلى مهارة عظيمة .

ويجب في مرحلة العرض ألا تبرز الشخصيات الثانوية بروزاً يسترعى النظر ويشير الاهتمام ، حتى يطغوا على الشخصيات الرئيسية ، وهذا عيب قد يرجع إلى أن المؤلف الذى يعجب أحياناً ببعض الشخصيات الثانوية يعطيها من العناية أكثر مما تستحق ، أو يكل إليها من الأعمال غير مخصص لها أو ما هى بطبيعتها في المسرحية ملائمة لها ، وقد يرجع إلى الممثل الذى يعطى هذه الشخصية الثانوية عناية زائدة لا تناسب مع وضعها في المسرحية ، وعلى المخرج أن يرده إلى الصواب .

الدقائق الأولى من المسرحية بعد رفع الستار مرحلة دقيقة من مراحل العرض ويجب ألا تتضمن شيئاً ذا بال ، لأن اهتمام النظارة لم يتركز بعد ، وعيونهم مشغولة بالمنظر ، وآذانهم نصف متنبهة ، ولذلك يحسن أن يرفع الستار على بعض الشخصيات وهم مشغولون في عمل ما ، ولا يبدأ الحوار إلا بعد مضي دقائق يسيرة حتى يعطى النظارة فرصة لمراسمة الشخصيات ، ومنزلتهم الاجتماعية ، ويستعدوا لفهم الحوار .

ومن خير الأمثلة التى تضرب في هذا المقام مسرحية (سانت جون إرفين) .
« جان كليج » ، إذ ترى جان كليج - الشخصية الرئيسية - عندما يرفع الستار جالسة على مقعد ، مشغولة بالخياطة في صمت ، وحماها « السيدة كليج » جالسة ترقب حفيدتها وهما يلعبان بالمكعبات أمام الموقد ، والبنات تهدم أحياناً ما بينيه أخوها .

وتمضي ثلاث دقائق قبل أن يبدأ الحوار . ولا شك أن النظارة يكون عندهم وقت كاف لتفهم هذا المنظر ومعرفة مغزاه ومعرفة الطبقة الاجتماعية التى تنتمى إليها هذه الشخصيات .

وبين الحوار القصير الذى تبتدى به المسرحية بعد ذلك علاقة كل منهم بالآخر وشعورهم ، وطبقتهم ، وحظهم من الثقافة .

« السيدة كليج : لأدري ما الذى يؤخر هنرى حتى الآن ؟

— جان كليج . (من غير أن ترفع رأسها) : أظنه مشغولاً .

السيدة كليج : دائماً مشغول . دائماً مشغول . لا أصدق أن الرجال مشغولون دائماً كما يدعون ، ثم إنى أعرف هنرى ابني ، ولألم أكن أمه ، إنه لا يقتل نفسه في العمل ، إن هنرى لا يفعل ذلك .

جان كليج : صتماً يا أمي ! لا تنفوهي بهذه العبارات أمام الأولاد .

فن هذا الحديث القصير نعرف أن السيدة كليج هي أم هنرى ، وأن جان زوجته ، وأم الولدين .

وفي كثير من المسرحيات قد يطول الوقت دون أن يبدأ الحوار، نخذ مثلاً آخر مسرحية (لنوتل كوارد) « السنديانة المحترقة » حيث نرى الستار يرفع والسيدة « روكيت » جالسة أمام المدفأة أشرب فنجانة من الشاي، و « دوريس » الزوجة جالسة تتناول فطورها على المائدة وفي يدها صحيفة تقرأها ، و « إلزى » الولد يضع الزبد على قطعة من الخبز المقدد ، ويغمسها في بيضة مسلوقة أمامه ، وهناك صوت مطبق لا يقطعه إلا صوت الملاحق والسكاكين ، وإلا سعال « إلزى » المصاب ببرد خفيف ، وتمضى دقائق تمكن النظارة من استيعاب هذا المنظر قبل أن يدخل « هنرى » الزوج . فإذا دخل جلس إلى المائدة من غير أن ينبس ببنت شفة ، وتقوم « دوريس » آلياً ، وتخرج من الغرفة ثم تعود ومعها طبق فيه سمك مشوى وتضعه أمامه ثم تعود إلى مكانها ، ويصب « هنرى » لنفسه فنجانة من الشاي ، وتقدم له « دوريس » - من غير أن ترفع بصرها عن الصحيفة - اللبن والسكر .

فهذا المنظر الصامت من صميم التمثيل ، وله دلالاته ، ومع ذلك لا يتطلب مجهوداً كبيراً من النظارة في افتتاح المسرحية .

هذا وفي العرض تبتدىء الحوادث بحيث لا توحى بالنتيجة ، ولسكنها تكون وسطاً بين الغموض والوضوح ، تتضح بمقدار ما تبين لك الخيوط الأساسية التي ستألف منها العقدة ، وتكون غامضة بحيث تدعك مثلها مثل شوقاً إلى متابعة الحوادث ومعرفة النهاية .

التعقيد :

ويعنى التعقيد موضوع القصة ، والطريقة التى تسير فيها المسرحية ، وتتابع الأحداث ، وليس التعقيد مجرد جمع حوادث ، بل سلسلة لها صفة خاصة تشترك فيها كل الجزئيات ، ولا تسير هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف ، ولكنها تتشكل إلى أزمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهى بحل .

ولا نعنى بالجزئيات التى تكون العقدة كل ما يمكن أن يحدث ويضع ، بل كل ماله تأثير ، وما يؤدى إلى هذه الغاية ، ولا ريب أن هذا يتطلب اختياراً دقيقاً وميزاناً حساساً لما عسى أن نحذفه ، ويعنى أن الجزئية ليست مقصودة لذاتها ، ولكنها جزء من حادثة أكبر منها .

هذه الجزئيات تسير فى تتابع ، أى أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التى قبلها ، لتكون ثالثة فرابعة ... وهكذا ، وكلها تكون هذه السلسلة التى تجعلنا نتذكرها فى النهاية . وهذا يبين أثر قانون تداعى المعانى . والفن هو الذى يعطى هذا القانون ميزته فى المسرحية بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً فى السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نعتمد هذا . يجب أن تحمل كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وبما بعدها ، أى نجعلها كلها سلسلة واحدة ، نأخذها كلها جملة ، ونحملها معنا ، ونحتفظ بها كما نريد ، هذا إذا جعلنا دائماً نصب أعيننا البداية والنهاية .

وفى أثناء تطور الحوادث ، وازدياد التوتر يجب أن نحصر كل الحصر على عنصر الجاذبية والتشويق ، وأن نجعل النظارة فى حالة تعلق وتلف ، بأن نلقى بعض الظلال على تلك الحوادث حتى تبدو بين الوضوح والغموض ، والفن يكن فى قيادة الجمهور من غير أن يتنبأ بما سيحدث ، وبينما نراه يقظاً متلهفاً لمعرفة النتيجة يأتى الحل الحقيقى حين يأتى فجأة ، وكلما كانت المسرحية معقدة احتاجت إلى فن أسمى ومهارة أكثر ، وإلى اعتراف بالعلاقات الداخلية للحوادث ، وإلى مجهود متزايد للزج بين نظام الزمن ونظام الارتباط .

والحفاظة على جاذبية الحوادث يجب ألا تبطئ الحركة في القصة ، وألا يتخللها كثير من الوصف فإن الوصف يبطئ بها ، ونراها تسرع وتتابع إذا حذفنا كثيراً من الحوادث التافهة ، واقتصرنا على الحوادث الهامة ، ولم نقحم شيئاً يدعو إلى تشتيت الذهن بقصد الترويح عن النظارة ، فإن ذلك يقتل المسرحية مع ملاحظة ألا تبقى شخصية من الشخصيات على المسرح طول الوقت ، فإن ذلك فضلاً عن أنه يستنفد جهده يدعو إلى الملل — ملل الممثل وملل النظارة على السواء . ومن الوسائل التي يلجأ إليها بعض الكتاب أحياناً للحفاظ على الجاذبية التعارض ، بأن يقلب المنظر المهادى عاصفاً مشيراً ، أو يحصل بعض الشخصيات المختلفة في المزاج والأخلاق تنقابل ، ولا شك أن الحياة تقص بمثل هذه الأمور .

وكثيراً ما بنى المسرحية على الصراع ، وهذا من القواعد التي نادى بها النقاد ، وأول من فاه بهذا هو الناقد القرنى الشهير (برونفير) ، ولكن عشرات من الناس الذين لم يسمعوا ألبتة بهذا الناقد القرنى قد رددوه من بعده . إن هذا المبدأ نصف الصدق وعدد المسرحيات الكبرى التي التزمت هذا المبدأ كبير ولكن كثيراً غيرها يكذبه ، ولا يلتزمه .

قد يقال : إنه لا بد في كل مسرحية من تيارات متباينة يعارض أحدها الآخر . ولكنها في الحق تسير كذلك كما تسير النغمات الموسيقية المتباينة في القطعة الموسيقية تتقابل في موطن ، ولكنها لا تؤدي للنشاز بل للانسجام . ومن العسير أن توجد مسرحية لاتصادف الشخصيات فيها عقبات . ولكن هذه العقبات قد تكون شيئاً سليماً . كعدو جامد ساكن مثلاً ، بينما الصراع يفتتح على الأقل وجود قوتين متعارضتين ، وعلى هذا فانكار وجود المسرحية التي لا بنى على الصراع حكم يضيئ من مداها . إن الصراع في المسرحية يشبه تعدد النغمات المتباينة في القطعة الموسيقية ، إنه عنصر من عناصر كثيرة في المسرحية ، كما أن تعدد النغم عنصر من عناصر كثيرة في القطعة الموسيقية . إن أقصى ما نستطيع قوله : هو أن الصراع في الغالب يحدد مجرى كثير من موضوعات المسرحيات وعقدتها أكثر من أى علاقة أخرى ، لكن

من الخطأ أن نقول : إن المسرحية لا توجد إلا إذا وجد الصراع . إن هذا مثل قولنا : إن المسرحية هي الصراع .

قد يكون الشجار على المسرح مملاً وسخيفاً وغير تمثيلي ، بينما حوار يستغرق عشر دقائق لا صراع فيه قد يكون أدخل في باب التمثيل منه ، كما يظهر ذلك كثيراً في مسرحيات « جورج برنارد شو » . من يظن - إذا أخذنا بالظاهر - أن هذه الفقرة من مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » غنية بالروح التمثيلية :

ليدى كيتي : إني في مأزق حرج من غير أحمر الشفاه ، فهل تبيرينني إصبعاً منه يا عزيزتي ؟

اليصابات : إني جدد متأسفة ، فليس عندي أحمر شفاه ؟

ليدى كيتي : أتريدين أن أقول : إنك لا تستعملين أحمر الشفاه ؟

اليصابات : أبداً .

إن الروح التمثيلية التي تضمنها هذا الحوار القصير تظهر من معرفة الظروف المحيطة به والتي قيل فيها ، لقد سئمت اليصابات حياتها الرتيبة التي اضطرت أن تحياها مع زوجها في منزله الريني الجميل ، وأخذت تفكر في الفرار مع (تيدي لوتن) وهو شخصية جذابة ، ويعمل مديراً لمزرعة مطاط في الملايو . أما « ليدى كيتي » فهي حماة اليصابات ، ومنذ زمن بعيد قد سئمت الحياة مع زوجها ، وفرت مع « لورد بورتيس » بحماسة وعاطفة قوية ، وكانت حينذاك صغيرة وغضة مثل اليصابات اليوم ، ولكن قد مضى على ذلك ثلاثون عاماً ، وتراها اليوم مفضضة الوجه ، مصبوغة الشعر ، غنية يائسة ، وإن كان لا يزال متعلقاً بها ظل حائل من عاطفتها القديمة .

فإذا تذكرنا هذه الحقائق تبين لنا إلى أي حد كانت الفقرات القصيرة من الحوار غنية بالروح التمثيلية .

قد تعرض علينا المسرحية رجلاً في خصام مع غيره ، أو فكرة متعارضة مع

سواها ، أو رجلا في صراع مع النولة أو مع العالم أو مع نفسه ، واسكنها قد تعرض كذلك - من غير أن ينقصها الروح التمثيلية - الرجل يتطور من مرحلة عقلية إلى أخرى ، ومن مرحلة عاطفية إلى أخرى ، وقد تعرض الرجل ينتقل من حال الجهل إلى حال العلم ، ومن الطيش والنزق إلى الحكمة والروية ، وقد تعرض صورا من المجتمع بمواقفة ، أو بسخط ، أو بسخرية ، أو استحسان ، أو تهزأ من مساوئ العصر وسخافته . ثم إنها قد توحى بالبطولة وذلك بتصوير الأبطال من غير أن يكون ثمة صراع .

وعلى هذا فالصراع وإن كان ذا أهمية بالغة في المسرحية إلا إنه ليس مبدأ ضرورياً تتوقف عليه حياة المسرحية . لقد تمسك به الفرنسيون ، واتبعه الإنجليز الذين احتذوا حذو المدرسة الفرنسية ، وفي الحق أنه قد ظهر في كثير من المسرحيات العظيمة .

والصراع أنواع كثيرة ، وخيره في كتابة المسرحية ذلك الصراع الصاعد ، الذي ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها . ويتوقف نجاح مسرحية الصراع على قوة الشخصية وحالتها من حيث أبعادها الثلاثة : الجسدية والاجتماعية والنفسية . ويتكون الصراع في الظاهر من قوتين متعارضتين بيد أن كلا من هاتين القوتين نجمت عن ظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع ، بحيث يجعل التوتر بالغاً للغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون ثمة بد من أن ينتهي بالانفجار .

ولا يمكن أن ننظر صراعاً صاعداً من شخص لا يريد شيئاً ولا يعرف ما يريد ، لأن الصراع يتطلب الهجوم والمضاد ، ففي ملهاة طرطوف لمولير نجد أرجون يعتقد اعتقاداً جازماً في قداسة طرطوف ومهما حاول أهله أن يبينوا له زيفه وخداعه لا يلتفتي أو يعدل عن إيمانه ، بيد أن هذا وحده لا يكفي ، ولكن عقيدته تتحول إلى عمل فيتنازل عن أملاكه لطرطوف ، ويودعه وثيقة خطيرة كانت لديه أمانته ويحاول أن يوجه ابنته ماريان ، وهنا يأتي الهجوم

المضاد من الأسرة كلها حين ترى ما آل إليه أرجون وكيف يعبث بمصيرهم . وقد كانت النهاية مفجعة لأرجون ، ولولا تعصبه الأعمى وإرادته القوية ما نزلت به كل هذه الدواهي ، ولولا وقوف أسرته كلها ضده حتى تكشفت له حقيقة طرطوف لظل سادراً في غوايته .

والصراع يقتضى شخصيات متكافئة في قوة الإرادة وفي التصميم حتى يقابل الهجوم بمثله ، فلو قلت لشخص : إنك لص ، وسكت ، أو قال : انتبه وتبين من تخاطب . لانتهى الصراع وقطع عليك السبيل ، ولكن لو رد عليك بقوله : لست لصاً بل أنت اللص وعندى البرهان لنما الصراع واشتد . على أنه من العيوب المألوفة في تأليف المسرحيات عدم الاهتمام بتطور الصراع وتدرجه بل يأتي وثباً ، وهو الذى يتمثل في تحول الشخصية من نقيض إلى نقيض دفعة واحدة ، والأمين لا يتحول لصاً هكذا دفعة واحدة ، والمرأة لا تتحول من عفيفة شريفة محبة لبيتها وزوجها إلى امرأة مستهترّة تهجر بيتها وزوجها دفعة واحدة ، ومن دون مقدمات ، إن ذلك يدعو إلى فقدان المسرحية جاذبيتها وقوتها ، فالشخصية في مثل هذا الصراع يجب أن تنمو وتتطور بمعدل معقول وسرعة متزنة ، ولا بد أن يكون ثمة هدف لهذه الشخصية لا تنحرف عنه حتى تصل إليه .

فالمدمن على شرب الخمر الذى يريد أن يصل إلى الوفاق والاعتدال لا ينال بغيته إلا بعد كفاح . وإلا بعد أن يرسم طريقاً واضحاً يسير فيها ، والذى من شأنه الوفاء لا ينقلب إلى غادر خسيس إلا إذا دفعتة إلى ذلك أسباب قوية جاهدتها وصارعها ما شاء له طبعه حتى غلب على أمره .

هذا وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن ونحن بصدد الكلام على عقدة المسرحية . والحوادث التى تفغى إليها ، وهى : هل بناء المأساة كبناء الملهة ؟ وهل العقدة فيها متشابهة ؟ إن الخاتمة مختلفة وهذا يتطلب تحويراً في البناء ، واختلافاً في العقدة . فالأديب يضور ما يمكن أن يحدث لا ما يحدث فعلاً كما يقول أرسطو ، وما يمكن أن يحدث يعطى الغرض الذى تلبي عليه المسرحية . وفي المأساة يصّر أرسطو على (٢٢ - المسرحية)

أن تكون الحوادث محتمة الوقوع ، وهو على حق لأن الشعور بأن البطل مساق بقوة قاهرة نحو مصيره التحس من مبدأ الأمر يقوى شعورنا بوحده وأهميته ، ويدفع بالشخصيات الأخرى إلى الخلف . ويمطينا فكرة عن الفرد وبيئته ، وإذا لم يكن هناك تتابع منطقي للأسباب والتأثير أخفق جو المأساة ، وإذا تدخل الحظ في تتابع الحوادث ولو في نقطة واحدة اضطرب هذا التتابع . ولعلك عرفت أن المأساة الكلاسيكية تسير فيها الحوادث منطقية حتى ينال المجرم عقابه والمحسن جزاءه ، وأن ذلك كان حتما مقضيا ، لأن عمله أفضى به إلى هذا المصير .

بيد أن الملهة تختلف عن المأساة في غايتها ، لأننا في الملهة يجب أن نشعر بأن الإنسان طليق لا محكوم عليه . سواء بالقدر كما في مأسى الإغريق ، أو نتيجة أعماله كما في المأساة الكلاسيكية ، وأن أخطائه في الملهة يمكن علاجها ، وليست بالغة الخطورة . إننا في الملهة لا نهتم بالحوادث كاهتمامنا بالشخصيات لأن فيها الموازنة بين الشخصيات بمرض المفارقات والشذوذ .

ولما كان الصراع قد اتخذ أساسا لعقد كثير من المسرحيات الكبيرة ، فهناك كذلك المواقف المختلفة التي تجذب إليها أنظار الكتاب وعقولهم ، وتدفعهم إلى كتابة مسرحيات ناجحة إذا كانت لديهم الموهبة الصادقة ، وكانوا على دراية بفنهم . ولنضرب مثلا على موقف من المواقف يصح أن تبني عليه مسرحية : اكتشاف حسن بعد أن تزوج زينب أنها كانت متزوجة من قبل أن تعرفه ، ولم تطلع على ذلك . قد يكون السبب غير مشرف باعنا على الخزي ، أو أنها آثرت إراحة عقله ، أو أنها كانت جاهلة بوخامة العاقبة التي تترتب على مثل هذا الصمت .

إن هذا الموقف كاف لأن يحفز الكاتب على تأليف مسرحية . ثم دعنا نفرض عدة فروض : كانت زينب تعتقد أن الزوج الأول قد مات ، والميت لا يتكلم فإذا به يظهر فجأة ، أو دعنا نفرض فرضا آخر ، كان لزينب من زوجها الأول

ولد أخفته بجند عند صديق أمين ، فإذا به يظهر فجأة ، ويدهش حسن كل الدهشة لسابق جهله بهذا ، وتخزي زينب كل الخزي لأنها أخفت الحقيقة عن حسن ، وقد يذهب خيالنا أبعد من هذا ويخطو خطوة أخرى أجراً من السابقة ويفرض أن هذا الولد قد قابل في أرض أجنبية بقناً لحسن وزينب من غير أن يعلم كل منهما صلته بالآخر . ثم تحابا وتواعدا على الزواج . وإذا كنا من الذين لا يؤمنون بوجود المأساة في العصر الحديث ، فإن تطور موضوعنا قد قادنا إلى طريق مغلق .

هذا الزواج بين حسن وزينب ليس زواجا . لأنها متزوجة من قبل ولم يطلقها زوجها الأول فهي لا تزال في عصمته ، فهل ثمة مانع قانوني يحول بين زواج ولدها الشرعي من زوجها الأول من هذه البنت التي ليس لها والد شرعي ؟ إن حسن لم يكن يعرف شيئاً من الموضوع حتى الآن ، ولم يكن يعرف أن هذا الولد ابن زوجته ، وهذا موقف تمثيلي من الطراز الأول ، هل تمخبره زينب بحقيقة الموقف أولا ؟ هل تجعل سعادة هذين الشابين البريثين مبنية على هذا الأساس المش ؟ ؟

إن الجمهور الذي أحاط بكل الحقائق الماضية والحاضرة خبراً سيقضى وقتاً ممتعاً ، وإذا كان المؤلف يدرى حقيقة فنه وعمله استطاع أن يجعل كل إنسان من النظارة في حالة تشوق حاد طول الوقت لمعرفة النهاية . إن الشرط الأساسي في الموقف أن يقابل بالاستحسان ، وأن يعجب الجمهور ، فإذا تحقق هذا أمكن تعقيد المسرحية المبنية على الموقف ونموها كما يشاء المؤلف وعبقريته ، وكما يسمح الموضوع .

وإذا لم يكن الموقف أو الحالة جذيرة بالثناء ، فلا فائدة من نبوغ المؤلف وعبقريته في إنجاح المسرحية ، وليس للتألف الحق في أن يطلب من جمهوره أن يعتقد في موقف مستحيل بطبعه غير محتمل الوقوع ، وفي موقف سخيف . لقد كان يسمح في وقت من الأوقات - كما عرفنا آنفاً - بالمصادفات العجيبة ،

وبتدخل الأقدار ، ولكن المسرح الحديث لا يسمح بشيء من هذا ولا يقبل إلا الجوادث المحتملة الوقوع .

أن سوء التفاهم الذى يزول بعد خمس دقائق من الشرح فى الحياة العادية لايجوز أن يأخذ ساعتين ونصف الساعة على المسرح ، والآباء الذين يرون أولادهم بعد فرقة عشرين سنة لايجوز أن يميزوهم لأول وهلة اعتماداً على قاعدة أن « الدم يحن » ، والمرأة المرحلة التى تتزيا بزي رجل لايجوز أن نوهم الجمهور بأنها رجل مهما كان صوتها غليظا وتقاطيع وجهها خشنة ؛ المواقف يجب أن تكون طبيعية .

ولابد هنا من التفرقة بين الموقف والقصة والعقدة . فالموقف بمسوعة من الظروف منفصل بعضها عن بعض لا يكون أى واحد منها بمفرده تمثيلى ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض يحتمل أن تكون حالة تمثيلية .

فالحقيقة أن « حسناً » تزوج من زينب ليست تمثيلية ، والحقيقة أن زينب قد تزوجت من قبل ولم تعد ترى زوجها ، واعتقدت أنه مات ، والحقيقة أن ولدها من زوجها الأول قابل بنتها من زوجها الثانى ووقعا فى الحب ليس تمثيلى إذا أخذت كل حقيقة على انفراد ، ولكنها إذا ارتبطت بعضها ببعض تكون موقفاً تمثيلى .

أما القصة فهى سلسلة من الحوادث المرتبطة بعضها ببعض . القصة تخبر كيف أن (أ) تبع (ب) و (ج) تبع (د) حتى وصل (و) ولكن العقدة تبين العلاقة بين (أ) و (ب) و (ح) و (و) . والعقدة هى الحبكة التى تضم هذا للشتات وتنظم هذه الحوادث بطريقة معينة .

إذا كتبت مسرحية (الدائرة) لسومرست موم على شكل قصة . فانه يخبرنا تدريجياً كيف أن (ليدى كيت) تزوجت من (كليف شامبيون شيتى) ، ثم كيف ظهر (لورد بورتيس) ويعرفنا كيف تم زواجها الأول ، وكيف هربت من بيت الزوجية وتركت زوجها نعسا بائساً ، وهنا ندع الخيال للقصاص فيما أن .

يتبع (ليدى كيتي) في المنفى ، وبين المغزى الخلقى لهذا التصرف ، أو يتبع (كليف) في إنجلترا ومعه ولده (أرنولد) في الخامسة من عمره أو يتبع الخالين معا . ثم يأتي تقابل (أرنولد) مع (الياصابات) وزواجهما ، ثم سأمها ومللها من حياة الزوجية وتديرها الحرب مع (تيدى لوتن) .

إن فن الرواية غير فن المسرحية ، نستطيع أن ندرك جوهر القصة في ساعتين من التمثيل ، لأن التمثيل فيه اقتصاد عن الرواية ، وإذا قرأنا الرواية فقلما نتذكر أولها إذا وصلنا إلى آخرها ؛ وعلى العكس من ذلك المسرحية ؛ إذ يجب أن يترك الفصل الأول من الأثر في عقول النظارة بحيث يظل ذلك الأثر حتى آخر المسرحية إن في المسرحية إشارات في الفصل الأول تمهد للفصل الثالث ، وفي الفصل الثاني إشارات كذلك تمهد للحل ، ويجب علينا أن نتذكر كل هذا .

لقد أشار (أرنولد) في الفصل الأول من (الدائرة) إلى (تيدى لوتن) بقوله : « أظن أنك أصبت في دعوة (تيدى لوتن) ، أنا لا أعرف أنه حاد الذكاء ، ولكن أتعرفين أن ثمة حالات تريد فيها ثورا في دكان صيني » .

إن هذا التلميح بأن (تيدى لوتن) ثور في دكان صيني خليق بأن يكسر كل ما فيه من صيني لإشارة بارعة إلى أنه إنما أتى بيت (أرنولد) ليحطم حياته الزوجية ويغري زوجته (أرنولد) بالهرب معه كما ظهر فيما بعد .

إن كل مسرحية يجب أن تقوم على فكرة أو أساس أو ما يسميه النقاد مقدمة منطقية مسلم بها يحاول الكاتب المسرحي أن يبرهن عليها بالأحداث والاشخاص الذين يختارهم ليمثلوا هذه الفكرة ويحسموها .

فالمقدمة المنطقية لروميو وجوليت هي : « الحب العظيم يتحدى كل شيء حتى الموت » .

المقدمة في الملك لير هي : « الثقة للعمياء تؤدي بصاحبها إلى الدمار » ، لقد وثق الملك لير بكلام ابنته البراق ثقة عمياء فكان في ذلك هلاكه . والمقدمة أو

مفتاح المسرحية في ما كتبت هي : « الطمع الذي لا يعرف الرحمة ينتهي بالقضاء على نفسه » .

وفي الأشباح لإيسن تلك المسرحية التي تعالج موضوع الوراثة ، وتوضح ماجاء في التوراة من « أن الأوزار التي يرتكبها الآباء يقع إصرها على الأبناء » تتخذ من تلك الجملة مقدمة لها تبرهن على صحتها .

والمقدمة في بيت الدمية لإيسن هي : « إن عدم المساواة في الحقوق بين الجنسين في أمور الزواج جالبة للتعاسة » ، وقد اختار لهذه الفكرة شخصيتين متناقضتين هما الممر ، ونورا : فهالممر أثر لا يفكر إلا في منصبه وكرامته وحقوقه المدنية ، ومنزله في المجتمع ، وكان شديد الحرص على أن يظل محترما في أعين الناس ولا يبالي أن يضحي بكل شيء حتى حبه في سبيل هذا الاحترام .

وعلى العكس منه نورا ، فهي ساذجة لها روح طفلة ، قد دللها أبوها صغيرة وزوجها كبيرة ، مسرقة لا تعرف التبعات ، تهوى الرقص والغناء ، مهملة قليلة المبالاة ، إلا أنها مع ذلك تحب زوجها وأبناءها من صميم قواها ، ذلك النوع من الحب الذي يدفعها لأن تأق في سبيله بأعمال لا تقدم عليها في أي شأن آخر وقد رضيت أن تكون زوجة دمية ؛ لأن والدها طبعها على ذلك . وبعد أن اختار (إيسن) هاتين الشخصيتين للبرهنة على فكرته المنطقية ، ومحاولة الدفاع عن حقوق النساء جعل الممر يمرض ويعوز نورا المال . لعلاج ، فكيف السبيل إلى المال ؟ إنها لا تستطيع أن تحمله على الاقتراض فكرامته تأباه ، وهي لا تستطيع أن تقترض إلا بضامن ، وذلك لعدم مساواة المرأة بالرجل في شئون المال ، إذا فلتحمل أباه على ضاها ، ولكن أباه يموت ، فلتزور توقيع ، وهذا ما فعلته .

إنها لم تكن تستطيع أن تسرق فذلك لا يحل الإشكال لأنه يخالف المقدمة المنطقية ، وهي حينما زورت توقيع والدها لم تعرض للخطر أحدا من الناس غير نفسها وزوجها . ولو أنها سرقت ولم تضبط لما استحققت أن يكون لها الحق في المساواة بالرجال .

ويغضب هالم ويشور عندما يعلم بهذا التزوير ؛ ولا يفكر إلا في كرامته ومنصبه وطموحه ، ولكن نورا تغضب كذلك ، لأنه لم يقدر تضحياتها وزلته يعاملها كأنها دونه في كل شيء ، بل يعاملها معاملة الدمية .

وتحدث مفاجأة بعد صراع نورا العنيف لاسترداد وثيقة التزوير من المرابي إذ يرسل هذا الوثيقة إليها معتذرا عما حدث ويقول : إنه قد حدث تبدل سعيد في حياته . بيد أن هالم يتلقى الرسالة ويفتحها ، وحين يرى الوثيقة يغلبه الفرح ويقول : لقد نجوت ، وتسأله نورا : وأنا ؟ ، فيرد عليها ، وأنت كذلك ، هذا أمر طبيعي لقد نجونا معا .

وتصر نورا بعد هذا على أن تتركه وأولادها ، لأنها تريد أن تتعلم من الحياة كيف تعتمد على نفسها ، إذ لم تعد صالحة لأن تكون زوجة وأما .

وتقول لهالم بعد نقاش طويل ، وبعد أن حاول أن يثنيها عن عزمها هذا ويذكرها بأنها زوجة وبأنها أم .

نورا : لم أعد أومن بهذا بعد ، والذي أومن به منذ الآن هو أنني بشر له عقل ، وفيه تفكير مثلك تماما ، أو على الأقل يجب أكون كذلك .

لقد أغضبها كل هذا الغضب أن زوجها لم يتقدم لتحمل التبعة على عاتقه ، وتقول له :

عندما كانت رسالة (كروجستاد) المرابي في صندوق بريتنا لم يساورني الشك مطلقا في أنك سوف تتقبل تحدى هذا الرجل ، وأنتك سوف تقول له : اذهب وانشر الموضوع كله على العالم أجمع . أظن أنني لو كنت مكانك لما قبلت أن أتحمل هذه التضحية في سبيلك ؟

هالم : إنني أرى أن أصل الليل بالنهاة راضيا بقرار العين لاهي لك السعادة ، وأن أتحمل الآلام والفاقة في سبيلك ، ولكنني لأحسب أن في الدنيا رجلا يقبل أن يضحي بشرفه في سبيل من يحب .

وهكذا يبنى دابسن ، في هذه المسرحية العظيمة واضعاً نصب عينيه تلك المقدمة التي هي مفتاح مسرحيته والفكرة الأساسية التي تعتمد عليها .

إن الكاتب المسرحي الجاد عليه أن ينظر إلى الأمام ؛ وإلى الخلف ، ثم إلى الأمام ثانية ثم إلى الوراء وهكذا حتى يمتلك زمام انتباه الجمهور . وعلى كل فائدة المسرحية — أيبت كما تقامى بادى ذى بدء — الناس والأماكن والحوادث وإيات الحياة بعامه ، ولكنها أفكار عن الناس والأماكن والحوادث ، وليس معنى هذا أن تترك الكاتب يعرض خيالاته وأوهامه ، بل الفكرة محاولة عقلية لفهم شيء خارج عن ذات الإنسان ، أو هي أن يضع المرء آراءه في صورة حقائق . ومن ثم تتوقف قيمة الفكرة على ثلاثة أمور : على أصالة العقل الذي أبدعها ، وعلى قوة الملاحظة عنده ، وقدرته على تفهم ما يلاحظه ، وليس مقياس الفكرة صحتها ، ولكن صلتها الوثيقة بالموضوع . وعلينا أن نتذكر أن العقول التي تعرض عليها هذه الفكرة ليست خاوية ، أو في حالة سلبية إزاء الفكرة . فلكل إنسان نظرة خاصة به إلى الحياة وإلى الأشياء .

هذا وإماك تذكر أن عقدة المسرحية لدى اليونان كانت خاضعة لسيطرة القضاء والقدر ، وأنها كانت تتمثل في كيف ينفذ هذا القضاء المحتوم على البطل ، ثم صارت لدى المدرسة التقليدية نتيجة منطقية لحوادث معينة محدودة ، ولايسمح فيها يتدخل الصدفة أو القضاء والقدر ، وإنما أعمال البطل وأخطاؤه ، وتدخل القضاء والقوى الخفية . وأن المدرسة الابتدائية كانت تعطي صورة كاملة للحياة بخبرها وشرها وظروفها المتباينة كما يعرضها الأديب ويختارها ، ويرأها ببصيرته الفنية — وأنها اليوم وقد تعددت مشكلات المجتمع ، وصارت الحياة صاخبة عنيفة معقدة تعطدم فيها الرغبات العديدة والأهواء المتباينة تبعاً لحضارتنا المادية وما تتطلبه من صراع عنيف ، قد اتسع مداها وتنوعت عقدها .

الشخصية:

ومن الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي وتمده بفكرة المسرحية أو تحفزها على الكتابة (الشخصية) ، فقد تلح على الكاتب فكرة شخصية أو عدة شخصيات ، وتتطلب أن يضعها في مسرحية ، وعلى المؤلف قبل أن يبدأ في الكتابة أن يفحص عن هذه الشخصيات ليرى هل هم من الناحية النفسية يستحقون الدراسة ، ومن الناحية المسرحية سيكون لهم تأثير أم إن المسرحيات التي تنولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والظروف ، والمسرحية التي تخصص لدراسة شخصية واحدة أو تدور حولها أصعب في المعالجة من المسرحية التي تدور حول عدة شخصيات يتوزع بينها العمل ، ولكن إذا كانت الشخصية الواحدة تملأ الفراغ المسرحي فلا شك أن مثل هذه المسرحية تكون فذة وفريدة في بابها ، ومع أن كثيراً من المسرحيات الخالصة اعتبرت على شخصية واحدة مثل هاملت ، وعطيل ، وماكبث لشكسبير ، وهيدا جيلر لإيسن ، وهرتافى لوجو ، إلا أن هذه الشخصية المركزية كانت في حاجة إلى شخصيات متساوية لها في الحيوية — لا في البطولة — حتى تتضح وتغنن التعبير عن نفسها .

إن الاعتماد على شخصية واحدة في المسرحية فيه مناصرة ، لأنه إذا لم تؤثر هذه الشخصية ، لأنها لم تتضح في ذهن الكاتب ، أو إذا لم يكن فيها ماثير اهتمام النظارة أو إذا لم يحسن الممثل التعبير عنها . انهارت المسرحية من أساسها ، ومع أن هذا النوع لا يعارض تعاليم المسرح ونظرياته ، وليس الإتيان به كفراً في شريعة المسرح ، إلا أنه فن محاط بكثير من الأخطار ، ولا يستطيعه إلا المهرة الأكفاء الممتازون من الكتاب .

وقد أعلن بعض الأدباء أنه منذ أن تتضح الشخصية في أذهانهم تنطلق هذه الشخصية في تصرفها وفق مشيئتها بعيدة عن خالقها ، ويمكن هذا الرأي لا يؤخذ على إطلاقه ، وأغلب الظن أنه ناشئ من مزيج عطف من الأدباء على شخصياته أو من عدم تقدير ما يحدث تمام التقدير . حقاً إن حيوية بعض الشخصيات

تكون عظيمة بحيث تحتاج إلى أكثر من العناية المألوفة لسكيح جماعها ، ولكن حين يدعى المؤلف أن الشخصية قد جمحت منه ، فإن ما يحدث في الواقع هو أن المؤلف لم يفصل تماماً عن الشخصية التي أبدعها ، ولكنه سمح لتطورها ونموها أن يأخذ طريقاً هيناً ، لقد وجد أن حادثة تقود لحادثة أخرى ، وأن سطرأ من الحوار يدعو سطرأ آخر ، وعملاً يقتضى عملاً آخر . . . وهكذا تنمو المسرحية بسرعة ، ويسجل المؤلف الجدل المتعبط يفيض قوته الخالقة بسرعة زائدة كل شيء مخافة أن يقف الفيض ، وحينما يصل إلى حد التعب يرجع برأسه إلى الخلف ويتمم . حقاً ! إن الصعاليك تجري معي حتى ليظن الناس أنني لست خالقها ، ولكن حينما تهدأ نفسه وتعود إليه حكمته قد يرى أن هؤلاء الصعاليك حينما جروا معه أو سبقوه قد انحرفوا عن جادة الصواب .

إن ثمة قانوناً يجب أن يراعى وهو : « مهما كان المؤلف المسرحي عاشقاً لشخصياته فإن من الواجب أن يصوب إليها بعض النقد الخالص الخالي من العاطفة » .

قد يسمح للشخصية في القصة الطويلة أن تشرذم بضع صفحات ، ثم يجذب من عنقها وترد مكانها قبل أن تذهب بعيداً ، ولكن مثل هذه الشرود لا يفتخر في المسرحية . إن الخروج أو الحيدة عن الطريق المرسوم في المسرحية خطأ لا يصلح .

ولا تجدى النية الحسنة ، ولا الإرادة الطيبة قتيلاً ، لأن الضرر لا يحصى عنه ، وقد يخشى أن تفرض الشخصية المتمثلة بالحياة نفسها على المؤلف « ولذا يجب أن يكون ذا عزيمة صادقة وإرادة صارمة حين معالجتها ، ويجب ألا يترك لها الجبل على التارب ، بل يجب أن تناقش ، وألا يسمح لها بتصرف ما إلا إذا اقتنع به ، إذ يجب أن يتذكر دائماً أن المسرحية قبل كل شيء عمل منطقي مستمر ، ومن الواضح أن كل كلمة تنطق بها الشخصية ، وكل عمل نقوم به يجب أن يفحص عنهما فحصاً دقيقاً قبل أن يطلع عليها الجمهور .

وقد يكون الكلام والعمل مناسبين للشخصية ومع ذلك لا يؤيدان فائدة على المسرح ولا في تقديم المسرحية ، ولما كان من القواعد المعروفة في بناء المسرحية أن كل شيء لا ينفع يعوق ويضر ، فالكلام أو العمل مهما كانا جميلين ، يئنان عن ذكاء وفطنة ومهارة يجب أن يحذف إذا كانا غير ضروريين . أو إذا لم يدفعا بالمسرحية إلى الأمام . إن العواطف التي ليست في محلها يجب أن يطوح بها بعيداً ، وتحذف بقسوة الأعمال غير المناسبة ، وكذلك تدل الأمثال المقحمة فليس ثمة مثل أو حكمة أو فككة تستحق أن يضحي تأثير للشخصية وقوتها في الإقناع من أجلها ، وليست الشخصية في المسرحية المتقنة على مبلغ من الأهمية بحيث يصح لها بأن تخل بتوازن الفكرة المسرحية جميعها ، إذ يجب أن تفضل الفكرة المسرحية على الشخصية ، لا لأنها أهم منها ، ولكن لأن الشخصية تستطيع أن تحسن الإفصاح عن نفسها إذا اتبعت قوانين المسرحية .

وثمة شيء آخر ، وهو أن الشخصية مهما كانت محددة أو مصورة بدقة متناهية وجمال بالغ ، فإن الممثل الذي يستطيع أن يتقمصها أو تتقمصه في كل دقائقها وضرورياتها لم يخلق بعد ، وقد توجد الضروريات ولكن التفاصيل لا توجد ، وقد توجد التفاصيل ولكن الضروريات أو الجوهر منور ، ولا بد من التوفيق ، وفي هذه الحالة يقل احتمال تضحية الفكرة المسرحية من أجل الشخصية .

ولمعالجة الشخصية يلجأ المؤلف إما إلى التصوير أو التحليل النفسى ، وليس بينهما تعارض بل قد يتداخلان أو يفترقان ، ولكنهما ليسا طريقا واحدة ، ولكي نفرق بينهما نقول : إن الغرض من عرض الشخصية هو بيان مميزاتها الجسمية ، وتصرفاتها ، وشذوذها ، والطريقة التي تختلف بها عن غيرها من الناس ، هذه هي الوسائل التي تظهر فيها الشخصية بمعارضتها بشخصية أخرى ، وكيف تتصرف إذا تغيرت الظروف ، وذلك بإظهار صدق الأحاسيس والأفكار على أعمالها .

واعلم من الأسباب التي تجعل القصة الممتازة لاتصلح للمسرح اهتمام المؤلف في القصة بالتفصيلات الكثيرة والدقائق العديدة التي تتعلق بالشخصية حتى لقد تأخذ عشرات الصفحات ، بينما لا يحتمل المسرح كل هذا بل يترك الكثير للممثل الذي قد يحسن التعبير عما تركه المؤلف أو لا يحسن .

إن كثيراً من أبطال القصص العالمية قد يصيرون على المسرح دمي ، ولا يهم في مثل هذه الحال التحليل النفسي . التصوير يبين كيف يتصرف الناس أما التحليل فيبين لماذا تصرفوا مثل هذا التصرف .

وإذا كانت المسرحية المتولدة عن الشخصية أو عدة شخصيات محاطة بكثير من الصعاب التي تخلو منها مسرحية المواقف ، فإن من العزاء أن نعلم أن مسرحية الشخصية أعلى منزلة وأجل قدراً ، إن موهبة المؤلف في تصوير الإنسانية وإلقاء الضوء على تصرفاتها وشذوذها بالتحليل النفسي الدقيق أغلى وأثمن من أي موهبة وبدونها يصير فته مهما كان مثيراً للاعجاب أقل قيمة من صاحب تلك الموهبة ، واعلم عظمة شكسبير لم تأت إلا من خلقه لمئات الشخصيات المتباينة سناً وجنساً وطبعاً وذكاء وحرقة وخلقاً كاملاً كما أسلفنا في غير هذا الموضع .

هذا والشخصيات ليسوا أناساً حقيقيين ، لأن الأدب ليس بدلاً أو عوضاً من الحياة ، والأديب أو الفنان لا يناول أن يصور الشخصيات كما هي في الواقع . ولكنّه يعطينا فكرته عن أناس معينين من جهة خاصة بهم ،

شخصيات المأساة منعزلون ، ويهملون لأن يكونوا فوق الشخصيات المألوفة ، ومع هذا فلا بد أن يكونوا مسافرين للإنسانية . وكما يقول أرسطو : يجب ألا تكون الشخصية في المأساة كاملة تماماً بل يجب أن نتعرف على أنفسنا في هذه الشخصيات وأن تصور أنفسنا في مراكزهم وأماننا مثل مشكلاتهم ، والمتفرج العادي لا يستطيع العطف على الطيبة الكاملة أو الشر الكامل ، ومساوئ الشخصية وأخطاؤها يجب ألا يكونا أهم شيء فيها وإلا فإننا نشعر بأنها غير طبيعية ، وأنها بعيدة عن أن نكون من الأناسي .

في الملهاة أن تكون الشخصية وحدة من جماعة مكونة من وحدات متشابهة ،
ويحكم عليها بالنسبة لنظرائها ، أو طبقا لعلم النفس أو قواعد علم الأخلاق .
وشخصيات الملهاة ليسوا فوق البشر أو تحت البشر ، ولكنهم في مستوى البشر ،
وإذا كان لديهم شذوذ فنظر إلى شذوذهم على أنه نكبة ، أو مرض من الأمراض .
وينطبق هذا حتى على الشخصيات المهمة في الملهاة مثل (شيلوك) و (فولستاف)
ويؤخذ على شكسبير أنه أثار كبراً من العطف على (شيلوك) في تاجر البندقية
وعلى (فولستاف) حتى أصبحا من شخصيات المآسي لا للملهاة ، وعلى كل يجب
ألا تظهر شخصيات الملهاة في صورة أبطال ، بل يجب أن يعيشوا فينا شعوراً
بنقدهم لا بالعطف عليهم .

وكان (بن جونسون) يرى أن المسرحية يجب أن تكون صورة قريبة جداً
من الطبيعية ، أي تعطينا صورة دقيقة من العالم المادي ، مؤسسة على المعرفة
والملاحظة وكان يرى أن مسرحيات عصر اليصابات فيها زيادة في إثارة العاطفة
كما أنها مفككة ، وكان يرى أن تكون الشخصيات أناساً لا أبطالاً ولا عمالقة .
بيد أن هذا الاتجاه نحو الواقعية الشديدة لم يتحقق حتى على يد (بن جونسون)
نفسه ، وكان من أثره أن اختفى الشعر من المسرح والمسرحية ، لأن الواقعية تأتي
الشعر ، إذ ليس لغة الناس في حياتهم المألوفة . ومع هذا فلغة (جونسون) في
مسرحياته أعلى من اللغة التي يستعملها الناس . وعلى كل فالواقعية سواء أتى بها
(بن جونسون) أو تأخر كان لابد من مجيئها نظراً لانغماسنا في المادية التي لم
نستطع التحرر منها بعد .

واقعية المسرح :

ويكاد المذهب الواقعي يسود اليوم في المسرح ، تبعاً لتطور الحياة .
والاهتمام البالغ بالاجتماع ومعالجة مشكلاته ، ووصف أدواته ، ولا شك أن
المسرحية تكون في أحسن حالاتها إذا مثلت فعلاً إنسانياً ، متجنباً - خوارق
العادات التي تقطن طبيعتها غير طبيعة البشر ، ومتجنباً فعل الحيوان والطيور وتمثل من .

عنه الأفعال الإنسانية ما يمكن حدوثه داخل الدور ، وتهمل منها ما يقتضى السهول
الطلقة والعراء المكشوف ، كما أنها تمثل هذه الأعمال الإنسانية من جانبها الاجتماعي
لا من جانبها الفردي ، فهي تصور لنا الأفراد وحدات من مجتمع لأفراداً
استقلوا بوجودهم ، وإذا اقتضى الأمر أن يمثل على المسرح الرعد أو تدفق الماء
الجارى فيجب ألا نغالى في ذلك حتى لا تخرج المسرحية عن طبيعتها ، وإذا مثلت
بعض المسرحيات فعل الحيوان والطير فلنأخذ على أنه رمز . والمخرج الحديث
يعانى مشقة اليوم في تصوير الأشباح ببعض روايات شكسبير كما في (هاملت)
و (مكبث) .

والفعل الذى يمثل على المسرح هو فعل إنسانى قد تضارب وتعارض مع
أفعال سائر الناس ، فالمسرح بمثابة الميدان يلتقى عليه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقى
الناس في الحياة الواقعية ، فهو وسط اجتماعى لا يكون الفرد فيه قائماً بذاته مستقلاً
بشخصه ، ويحاول المسرح أن يكون بين أشيائه والأشياء التى يمثلها شبه كالذى
بين الأصل وصورته أو بعبارة أخرى يميل المسرح بما عليه من أشياء أن يكون
واقعياً يصور الحقيقة كما هي . ثم تجيء المناظر المرسومة ، والستائر والمقاعد فتزيد
من هذه النزعة الواقعية . وتاريخ المسرح من أوله إلى آخره يتخلص في جهاده
المتصل في أن يقرب من تصوير الواقع جهد المستطاع ، فزاد يصطنع الوسيلة
لإثر الوسيلة مما يدنو به من هذه الواقعية المنشودة ، وقد حقق المسرح أقصى
ما ينشده من تصوير الواقع تحقيقاً بلغ أقصى مداه في المناظر التى تمثل البيئة
الاجتماعية المباشرة كالمنازل والشوارع وبواطن الدور والمباني ، وكتصويره
لغرف البيوت أو الفنادق ، وكتصويره المكاتب والمتاجر . وقد ساعد على النجاح
في تمثيل هذه الأماكن المغلفة أنه بحكم هندسته يشبه الفرقة أو المكتب أو المتجر
بجدرانه الثلاثة التى يقع عليها بصر الراى .

هذا مع شدة ميله لمعالجة شئون المجتمع كالأسرة أو المدينة أو القرية أو
الطائفة التى ينتمى إليها الفرد ، فتصور المسرحية ما يقع من صدام بين الفرد

وتقاليد الاسرة ، أو مايقع من صدام بينه وبين طائفته أو جماعته التي ينتمى إليها ، فهي بحكم استخدامها للمسرح وأدواته لازمة أن تتجه انجهاها واقعيا .

ولقد فهمت الواقعية في المسرحية فهماً خاطئاً فيما يتصل بلغة المسرح ، وظن بعضهم أن الواقعية تقتضى أن يجرى الحوار بلغة الحديث ، ولكن النقاد المحدثين يكادون يجمعون على أن لغة الحديث لاتصلح للمسرح أبداً ، وتكون متناهية في السخف لو استعملت ، ولا توجد مسرحية عظيمة مهما كانت واقعية تصطنع لغة الحديث الدارجة ، وإذا قلنا إن المسرحية مرآة للحياة ، فانها مرآة من نوع خاص تركز وتضغط وتأتى بخلاصة ماعساه أن يقع في الحياة .

ويجب ألا نفسى أن الحوار في المسرحية يجب أن يكون فناً ، أى أنه من خلق الكاتب وتحتاج خياله ، يأتى به عن عمد لا طبقاً للواقع ولكن للإيهام بالواقع . والمهم ألا يجرى على ألسنة شخصياته مالا يجب أن يقع في الحياة الحقيقية ، فاذا تصورنا كوخاً للفلاحين قبيل بزوغ الشمس ، وثلاثة من هؤلاء الفلاحين واقفون أمامه يتحدثون ، وسأل أحدهم عن الوقت فأجاب الآخر :

انظرها هو ذا الصباح يرتدى حبلته الأرجواية
ويخطر فوق ندى ذاك التل الشرقى الشامخ

لانطلق المجهور في عاصفة من الضحك ، لانه جرى على لسان فلاح لاعبد له
يمثل هذا الكلام المنمق ولا يمثل هذه الصورة الشعرية .

بل إن بعض النقاد غير راض عن النشر الأدبي لغة للمسرح فلقد قال (أردريس نيكل) صاحب الكتب الشهيرة عن المسرحية ونظرياتها في العصر الحديث : « هجرت المسرحية الحديثة الشعر المرسل ، واتخذت النثر وسيلة للتعبير لانه أقرب إلى الواقعية ، ولكن ألم يفقد هؤلاء الواقعيون قالباً تعبيرياً جليلاً أعطى أسلافهم فرصة جميلة لحفظ التناسب بين الشخصيات والمناظر ؟ »

اختفت المسرحية الشعرية لأنها صارت مقلدة وحرفية ومتكلفة بدلاً من

اتباع آثار شعراء عصر الياصابات في الخلق والهدف المسرحي ، لقد اختفت عن جدارة ، واسكن ربما أتيح لها من يعيدها ثانية ، ويعيد معها إلى المسرح هذه الأداة القوية الجذابة في التعبير .

ولقد مر بك من قبل ما قاله (سومرست موم) وما قاله (مورياك) في المسرحية الشعرية وأنها أبقي أثراً وأرقى فناً .

فإبال هؤلاء الذين ينحدرون بلغة المسرحية إلى لغة الحديث الخارج غير مفرقين بين الواقعية الحقيقية والواقعية الفنية .

والسير في طريق الواقعية يوازيه حتما رجحان الملهاة على المأساة ، وذلك ما وقع فعلا في تاريخ الرواية المسرحية ، فالكثرة العظمى مما يقتبج الأدباء اليوم من المسرحيات ملاء ، وليس مرد ذلك إلى أن الناس اليوم أقل جدأ وأكثر هزلا من أسلافهم ، ولكن التعليل الصحيح إنما يلتمس في طبيعة المسرحية ذاتها ، وهذا التحول نتيجة لامندوحة عنه لما طرأ على عناصر المسرحية من تغير ، فالمسرح يحاول أن يمثل الحياة كما تبدو ، وهناك فرق بين الحياة كما تبدو للعين وبينها على حقيقتها ، والمسرح يهتم بها كما تراهي ، ويأخذ الأشياء بظواهرها لا بحقائقها الكامنة وراء تلك الظواهر ؛ أي أنه يصور الحياة من السطح لا من الأعوار ، فهو يمثل السلوك الظاهر ، ولا شأن له بمبادئ الأخلاق الكامنة وراء هذا السلوك ، ويقف عند مشكلات المجتمع ، ولم يعد يأبه بمشكلات الكون الكبرى وسيبضح لك هذا ولم سادت الملهاة بحكم جنوح المسرح نحو الواقعية عندما تتكلم على طبيعة (الحل) في كل من المأساة والملهاة .

العمل :

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها ، لكن كلمة (العمل) فيما يختص بالمسرح قد أسيء فهمها . حقاً إن المسرحية من غير عمل لا يمكن أن تصور ، بل فيها تناقض ، لأن المسرحية كما عرفت (قصة تمثّل

أو شيء يعمل) ، والمسرحية التي تتخللها فترات طويلة من غير عمل ، وغير تمثيلية ، بيد أن هذا لا يعنى سلسلة غير منقطعة من الحركات . فالعمل لا يعنى بالضرورة - كما يزعم بعض أصحاب النظريات المسرحية - حركة ، فقد يكون السكون التام غنياً بالروح المسرحية التمثيلية ، بينما تكون الحركة في أغلب الأحيان خالية من تلك الروح .

لا نلجأ إلى الحركة على المسرح إلا في الضرورة القصوى ، ويجب أن نقصد فيها أكثر مما نقصد في الحياة المعتادة ، لأن كثيراً من حركاتنا في الحياة لا هدف لها ، وإشاراتنا خالية من المعنى . . راقب الناس في منزلك ، أو في مطعم ، أو في الشارع أو في حافلة ، وسترى العجب من الإشارات والحركات المتصلة التي ليس لها مغزى ، وترى ذلك في أصابعهم ووجوههم وجلساتهم ، وتسوية ملائيمهم وشعورهم وقد لا تكون في حاجة إلى تسوية ، ولكنها حركات لا إرادية ناتجة في الغالب عن القلق النفسى . تراهم ينتقلون من مكان إلى آخر من غير داع ، ويأنون بحركات لا تمت إلى ما يقولون أو يفكرون فيه صلة . وقد يكشف العالم النفسى حين يدرس هذه الحركات التي لا معنى لها عن كثير من حالاتهم النفسية ، ولكن المتفرج العادى ليس عالماً نفسياً ، وليست له مهارته في التحليل ، ويتقبل كل حركة على أن لها مغزى . والممثل الذى يأتى بحركة لا غاية لها أو بإشارة لا تودى معنى ، لا يفقد الميزة الفنية فحسب ، واسكنته مضلل .

إننا لانسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنساناً يرفع رأسه ، أو ينقر على المائدة أو يعبث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى : لماذا فعل هذا ؟ . وعلى العكس من ذلك الممثل الذى يأتى بمثل هذه الأشياء اتافقة ، فإننا نسأل توأ : ما معنى هذا أو ذاك من الحركات والإشارات ؟ فإذا حرك رأسه فلأنه في دهشة ، وإذا نقر على المنضدة فلأن شيئاً أزعجه وأثار قلقه ، وإذا عبث بملابسه فلأنه في حيرة . . . وهكذا . وذلك لاعتقادنا أن كل شيء يصدر عن الممثل له معنى ومغزى .

وعلى هذا فالحركات على المسرح يجب أن تمثل بدقة ، وفي الموضع الضرورية ، فالحركة غير الضرورية ليست عديمة الجدوى فحسب ، ولكنها مضرّة ومؤذية ، ومعطلة للاطراد . إن الأشياء الصغيرة ، مثل الإشارات التي لها معنى والتي تكون مفتاح الشخصية ، أو تكون دليلاً على تطور التمثيل يجب أن تترك الممثل أو المخرج يتصرف فيها ، إذ ليس مطلوباً من المؤلف المسرحي أن يحدد كل حركة وكل إشارة ويكثر من التوجيهات ، فإن ذلك يحير الممثل ويوقعه في الخطأ ، وإن كان يطلب منه في هذه الأيام أن يعطى بعض التوجيهات المفيدة ، وتوجيهات (سومرست موم) (وجون جولدورثي) جديرة بالدراسة .

قد تفصح بعض الحركات الصغيرة في مستهل المسرحية عن شخصية البطل إذا اختيرت بدقة وحذر وإحكام . خذ مثلاً مسرحية (سومرست موم) « الدائرة » حينما يرفع الستار نجد (أرنولد) الذي وصف بأنه ذكي مثقف ، ولكنه بارد العاطفة يناهى (الياصابات) . ثم يذهب إلى النافذة وينادىها مرة أخرى ، ثم يرق الجرس . وبينما ينتظر يلقي نظرة على ماحوله في الحجرة ويفحصها ويغير موضع كرسي من الكراسي ، يأخذ تحفة من فوق حافة الموقد وينفخ عنها التراب .

إننا ندرك من هذه الحركات والتصرفات ، مع ما يلوّح على ملاحظه من ذلك ، أن (أرنولد) على الأرجح دقيق متأنق متحذلق ، يعنيه مظهر السادة ، وأنه صعب الرضا . وإذا لم نستنتج كل هذا فإن حالتنا العقلية تكون مستعدة لمثل هذا التطور في إظهار شخصيته كما يعرضها المؤلف فيما بعد .

لقد استعملت كلمة (اطراد) من قبل في هذا الفصل وستعمل مرة أخرى ، وهي تعنى عنصراً هاماً في فن المسرحية . ومهما تكن الحركات فيجب ألا يمس خيط التمثيل ، إنه كجبل الحياة ذاتها ، إذا مس انتحرت المسرحية . إن الاستطراد في المسرحية غير مسموح به ، ولا يكفي أن يعرف المؤلف الطريق الذي يسلكه بل عليه أن يقنع النظارة بأنه يعرف طريقه .

إن المؤلف الذى يتوقف أو يتردد ، أو يظهر أى لون من عدم الثقة والتأكد
فى معرفة طريقه يفقد السيطرة على النظارة لتوه ، ومهما يكن الجو الذى خلقه
ملائماً ، فإن درجة الحرارة تهبط سريعاً ، ولا مناص من الإخفاق ، لأن
النظارة يكرهون أن يعطوا المؤلف فرصة ثانية ، وإذا تطرق إليهم الشك مرة فإنه
ينمو بسرعة عجيبة .

ليس لدى المؤلف المسرحى فرصة للتجربة ، بل يجب أن يكون مقتنعاً ومؤثراً
ومقنعاً ، يجب أن يترك النظارة حين يسدل الستار ، أو ينقطع النور فى حالة
عقلية تجعل ما شاهدوه يعمل فى نفوسهم وينمو ، حتى إذا رفع الستار مرة
أخرى كانت عقولهم مستعدة ومتحفزة ، وقد قيل بحق أن العمل المسرحى الصادق
يتخذ من عقول النظارة ميداناً له .

إذا ذهب (حسن) إلى النافذة لغير ما سبب ظاهر ، فقد تكون هذه
الحركة ضرورية للتجمع المسرحى ، أو لسبب معروف للخروج ، ولكن إذا لم
تكن هناك فكرة ترمز إليها ويعرفها الجمهور كانت هذه الحركة غير تمثيلية ،
ولكن إذا ذهب حسن إلى النافذة وأطل منها بعد أن قال أنه أفلس ، فإنه يشير
فى عقولنا فكرة أنه على وشك أن يلقي بنفسه من النافذة ، وتعد هذه حركة
تمثيلية ، لأنها خلطت بالإحساس المسرحى خطوة جديدة إلى الأمام .

وإذا اتهمت (زينب) بالقتل ووقفت واجمة ساكنة لا تلفظ بحرف ،
كان هذا السكون عملاً تمثيلياً معبراً عن البراءة أو الذنب كما يريد المؤلف أن
يظهره بمعاونة الممثلة .

وعلى هذا فالجملات التى تنقل الحوادث خطوة إلى الأمام تعد عملاً تمثيلياً ،
والجملات التى تترك الموقف كما هو لا تعد عملاً مسرحياً .

وخلاصة القول : إن العمل التمثيلى هو الانتقال من حالة عقلية أو عاطفية
إلى أخرى ؛ ولا توجد مسرحية غنائية كانت أو استعراضية تستطيع الاستغناء

عنه ، والوسائل التي يؤدي بها هذا العمل التمثيل كثيرة ومتنوعة : فقد تكون حركة جسمية ، أو سكوناً جسمىاً . أو كلاماً أو صمتاً ، وقد تكون بتغيير منظر ، أو بتغيير الإضاءة أو نبرات الصوت . والغاية التي ترى إليها بتنظيم الحركة على المسرح هي ألا يكون ثمة ما يوزع انتباه النظارة ، أو يوهى الجسكة المسرحية ، بل كل كلمة ، وكل حادثة تدفع بالمسرحية إلى الأمام حتى تصل العقدة إلى غايتها والازمة إلى منتهى شدتها ، وحتى يظل المؤلف متمسكاً بزام النظارة ، ويجعلهم في حالة تلهف وتعلق وشوق لمعرفة النهاية .

الحل :

والحل يأتي عادة في الفصل الأخير من المسرحية ، وليس معنى ذلك أن يخصص هذا الفصل كله للحل . بل يجب أن يحتاط المؤلف ويدع لهذا الفصل أهم مناظر المسرحية وأقواها ، وإذا لم يترك بعض ماله أهمية بالغة لهذا الفصل الأخير كأن يأتي بشيء يغير مجرى الحوادث ، أو بشيء يلقي مزيداً من الضوء عليها ، أو يزيد في تأزم الأمور وإحكام الجسكة كانت المسرحية عرضة لأن تكون عملة . ومن المسموح به أن تأتي النهاية المصادفة بعد الموقف العصيب . والمثير ، وذلك يخفف من حدة التوتر لدى النظارة .

في الفصل الأخير يجب ألا يدع المؤلف شيئاً مما مضى في المسرحية من غير تفسير أو توضيح ، ولكن هذا التفسير يجب أن يأتي في خلال السطور طبعياً . عرضياً أثناء الحوار . ويجب أن يكون الحل حيناً يأتي مقبولا لدى العقول العادية مهما كان غير منتظر أو متوقع .

ولا شك أن الحل في المأساة يختلف عن الحل في الملهمة نتيجة حتمية لطبيعة كل منهما ، والغاية التي تقصدها ، وليست العبرة بالخاتمة بحسب وإنما العبرة بالحوادث التي تقضي إلى الخاتمة . وقد ذكرنا آنفاً عند كلامنا على طبيعة الملهمة شيئاً عن هذه الخاتمة في كل من المأساة والملهمة . ونزيد الآن فنقول : إننا حين نذهب لمشاهدة مأساة سرعان ما يجعلنا المؤلف معجبين ببطلها ، ولا تكاد تمضي

المسرحية قليلا في حوادثها حتى يكون البطل قد تسلل إلى قلوبنا واحتل من نفوسنا مكانة كأننا معه على ود قديم ، ثم تمضي المسرحية ونزداد بالبطل إعجابا حتى إذا ما بلغ حيننا له وإعجابنا به غايتها ، أخذ المؤلف المسرحي يتسلل وراء البطل خفية ثم يضربه الضربة التي تقضى عليه ويكون في ذلك الختام . إن هذا لو حدث يؤذى النظارة في شعورهم ، ويصبون لعنايتهم على المؤلف الذي خلا قلبه من الرحمة . ولكن الواجب في المأساة الجيدة أن يحى موت البطل نتيجة طبيعية لمجرى الحوادث حتى لا يصدم المتفرجين في عواطفهم ، ويجب أن يشعر هؤلاء المتفرجون أن موت بطلهم الذي ظفروا منهم بالحب والإعجاب لم يكن عنه محيص ؛ — كما يرون — جزاء عدل لما قدمت يداه ، وليس هو بالعقاب الظالم المفاجيء الذي لا تسوغه المقدمات . فنذ بداية المسرحية يضع المؤلف عنصرا أو بؤرة من العناصر ، ثم يدعها تفعل فعلها ، وتسير سيرها المنطقي الصارم الدقيق المحكم ، فإذا بها تنتهي إلى ختامها الطبيعي وهو موت البطل .

وخير مقياس تحكم به على جودة المأساة أن ترى هل محقق عند مشاهدتها الشعور بأن موت البطل مجتوم بحكم الحوادث ، فإن فعلت جادت وإلا فاحكم عليها بالضعف والإخفاق . لو شعرت لحظة واحدة وأنت تشاهد مأساة أنك تود لو نهضت من كرسيك لتتخذ البطل من موقفه فاعلم أن المأساة ضعيفة . فمثلا قد يصبح مشاهد — إذ يرى (روميو) قد تم بقتل نفسه إلى جانب ما ظننها جثة حبيبته (جوليت) — محذرا روميو ألا يتم فعلته لأن جوليت في حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نقداً سلبيا توجهه إلى رواية (شكسبير) « روميو وجوليت » ، لأن هذا الصائح لم يحسن من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه . بل شعر أنه موت ظالم وقع في غير موضعه ، ولا شك أن هذه الرواية ضعيفة من هذه الناحية ، وإن كانت تنقص بكثير من ألوان السحر الفني الذي لا يستطيعه إلا شاعر في عظمة (شكسبير) . ولكنها من حيث هي مأساة فيها ضعف لا شك فيه ، مصدره هذا الشعور الذي أشرنا إليه ، ونشأ هذا الشعور عن ضعف في منطق الحوادث أدى إلى نتيجة لا تلزم حتما هذه المقدمات ، فالموت في هذه المسرحية ليس وليد الحوادث

نفسها ، وإنما هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة ، وربما شامت سواها ، وقد أدرك (شكسبير) وهو الفنان العبقري ، فأدخل في فنه عنصر القدر ليسعفه بموت البطل حيث لا تسعفه حوادث الرواية نفسها ، ولكننا اليوم حين نشاهد رواية (لشكسبير) فيها عنصر القدر لا نعترف بهذا العامل الخيل على أنه جزء من طبائع الأشياء ، بل هو اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التي تقع لغير سبب ظاهر . وقد لجأ (شكسبير) في « روميو وجوليت » ، إلى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجيء على النظارة ، وهي إصلاح ذات البين بين الأسرتين المتخاصمتين : أسرة (جوليت) ، وأسرة (روميو) لمل هذا الوئام يشفع له لدى النظار ، لكنه في الحق عوض ضئيل إذا قيس إلى الفاجعة الاليمة .

ولهذا يشترط في حل المأساة أن يكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من سببية مطردة لا تتخلف ، فإن وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسببات في أثرها . نعم ! هناك مأس يموت أبطالها بفعل حوادث عرضية أو عوامل مؤقتة ، وهذا النوع من المآسي معيب ولا ريب ، إذ أعوزها شعور المشاهد بأن القوانين التي تتحكم في حوادثها هي نفسها القوانين التي يسير بمقتضاها الكون كله ، فقد يموت البطل في حادثة تصدمه فيها سيارة فتقتضى عليه ، وهذه حادثة تقع كثيراً في الحياة وتدر العطف والإشفاق ، ومع ذلك لا يجوز للؤلف المسرحي أن يختارها نهاية لبطله .

ولما كانت المآسي الحديثة تعالج مشكلات اجتماعية ، والنظم الاجتماعية عرضية سطحية عابرة ، وفي وسعنا أن نصلح فيها كما نريد ، كان من العسير على مؤلفيها أن يقتنعوا بأن موت أبطالها جاء نتيجة حتمية لأسباب كوفية لا عرضية ولذلك كانت هذه المآسي بما ينقصها الجودة الفنية ، لأنهم يرضون عليها هذه النظم الاجتماعية الفاسدة - التي تصرع البطل - ليستحثونا على إصلاحها وتغييرها ، وما دمنا نشعر أن من الممكن تغيير تلك الأسباب زال العنصر الكوني من المأساة وصارت ضعيفة الحبكة .

تمثل المأساة فعل الفرد وهو في صراع مع بيئته ، وليست غايتها عملية كالمهارة

إنما هي مطلقة مجردة تبحث عن القوى النظرية والقوانين العامة التي تسيطر على الحوادث في الحياة ، ومآسى كل عصر تمثل عقائد ذلك العصر ، وهي خير مرآة لتلك العقائد ، فالمأساة بهذا تنطوي على فلسفة عصرها ، لأنها تمثل الفعل الذي يشف عن القوة العليا المدبرة للكون المسيطرة على ما فيه ، في رأى ذلك العصر .

المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضها بعضاً ، وينتهى بها البطل إلى فضائه المحتوم ، وواجب الأديب أن يحبك هذه المراحل حبكاً محكماً بحيث يبدى لنظارتها في جلاء لا يقبل الشك أن البطل سائر في طريقه ذاك مسيراً بتلك القوة العليا ، وما تلك القوة العليا بالطبع إلا ما تتعلق به عقيدة العصر ، وليس لختام الملهاة كل هذا الخطر الذي رأيناه في خيام المأساة ، لأن الملهاة لا تختلص إلى نهاية يكون الأمر فيها موتاً أو حياة ، وكذلك تقل في نظرنا أهمية العوامل والقوى التي تتفاعل في مجرى الحوادث بالمرحبة وتؤدي إلى الخاتمة . الحوادث في الملهاة أقل شأنًا وأخف وزناً منها في المأساة ، فلو صورت لنفسك بطل المأساة ، وقد وقف أمام محكمة القدر تطوح به هنا وهناك جرياً على قوانين الكون الثابتة ، فكأن تصور بطل الملهاة رجلاً تفصل في أمره جماعة النادى لتقبله عضواً بين أعضائها أو لا تقبله . فالملهاة تختار الحوادث السطحية التافهة الخفيفة وتترك للمأساة الحوادث العميقة الجادة ذات الخطر البعيد .

العالم الذي تتحرك فيه الملهاة تسيده التقاليد ، وأما العالم الذي تتحرك فيه المأساة فتسيده القوانين الطبيعية التي لا تتخلف ، والمبادئ التي يخرج عليها بطل الملهاة هي التقاليد السائدة في جماعة ضاقت حدودها أو اتسعت ، وليست هي النظم الأبدية الثابتة في الخير والشر والصواب والخطأ ، ولهذا كانت الملهاة أقرب من المأساة إلى المجتمع الذي يمسن من قريب أو بعيد ، فهي أقرب إلى حياتنا في الدار والنادى ومكان العمل ، ومن ثم كان تطور الملهاه وتطور المسرح يسيران جنباً إلى جنب كما أسلفنا القول .

ولا نحب أن تفهم من هذا الرأى الذى عرضته عليك من خصائص الملهاة والمأساة أن الملهاة خفة موضوعها وتخلو حتماً من الجسد العتيق ، فامتيازها وبجمال

نبوغها أنها تصور الاتياع من ظواهرها ، ولا تنعمق فيما يكمن وراء هذه الظواهر
البادية من مبادئ عميقة . نعم ! تستطيع الملهاة أن توسع ألقها بحيث تمثل النظام
الاجتماعى الذى يظل الإنسانية بصفة عامة ، ولا تقتصر على قوم أو طائفة .
وتستطيع أن تجعل التقاليد التى يخرج عليها البطل مما يؤمن به الجنس البشرى كله
ضرورة لأمندوحة عن رعايتها وصيانتها لتسير الحياة الإنسانية سيرها فى أمن
وسلام . فالبطل فى الملاحى الخفيفة يستمد بطولته هذه من خروجه على تقاليد
طائفة أو فريق محدود من الناس ، والبطل فى الملاحى الرفيعة بطل يخرج على
أوضاع الجنس البشرى كله ، وينحذى ما يملكه الإدراك الفطرى السليم . وأسمى
الملاحى ما يجد هذا الإدراك الفطرى السليم الذى يهدى - أو يجب أن يهدى - الإنسان
فى سلوكه وتصرفه .

البداية عند الملهاة هى الحكم الأول والآخر ، فما رأيت بالبداية الفطرية أنه
صحيح فهو صحيح ، وليس بك حاجة إلى تعمق الأمور إلى جذورها وأصولها ،
وحكم البداية فى الملهاة هو مفتاح السعادة والنجاح فى هذه الحياة الدنيا التى تليها ،
هذه الحياة التى لم تخلق لفريق من الناس دون فريق ، والتى نرى فيها مشكلة
عملية تحتاج إلى حلول عملية لا إلى فروض نظرية ، حتى يتاح للفرد أن يعيش بين
الناس فى غير تضارب مع تقاليدهم وقوانينهم ومصالحهم ، وفى غير تعارض مع
مالم طبيعة من شروط وفروض . الملهاة من شأنها أن تفصل للناس أسلوب العيش
الهائى للسعيد ، وليس من شأنها أن تعد الإنسان للخلود بعد الموت ، مهمتها
السعادة هنا لا هناك . ومجالها الحياة الدنيا لا الحياة الآخرة . والحل فى الملهاة يكون
عادة انتصار البطل ، وقد فسر الإنجليز هذا الانتصار والنجاح بأنه ظفر بزواج
المرأة التى يحبها ، وقد بينا لك فيما سلف ، أن الزواج بداية قصة وليس نهاية قصة ،
وأن ختام الملهاة ليس حتماً أن يكون زواجا .

والمهم فى الملهاة كما فى المأساة ، ألا يكون الحل مفتعلا وليد الصدف والمقادير
ولكنه نتيجة لتسلسل الحوادث ومنطقيتها ، وأن تتقبله عقول النظارة من غير عناء
وأن يمد له المؤلف تمهيدا يجعله طبيعيا .

ولن يتأتى هذا الحل الطبيعي إلا إذا راعى المؤلف من أول كلمة يخطها في مسرحيته نهايتها والغاية منها ، وجعل الحوادث سلسلة محكمة الحلقات يأخذ بعضها برقاب بعد ، وأن يختار هذه الحوادث اختياراً دقيقاً من بين ركام الحوادث الكثيرة التي تغص بها الحياة .

وبعد.. فهذه كلمة موجزة في بناء المسرحية حاولنا فيها أن ننظر إليها نظرة عامة لا تفصيلية ، ونكمل بها ماعساه قد فاتنا عند كلامنا على المذاهب الأدبية المختلفة ونظراتها إلى المسرحية ، فقد تضمن الحديث عن المذاهب — بشيء من الإسهاب — كثيراً من النظريات العملية في بناء المسرحية ، فقوانين المدرسة الكلاسيكية ، أو الرومانتيكية ، أو الواقعية ، فيها ولا شك كثير مما يبلغ بالمسرحية إلى الكمال كقانون المطابقة في المدرسة الكلاسيكية . وإن اختلفت فيما بينها اختلافاً بيناً تبعاً لتطور الفكر والمجتمع الإنساني ، ولا نريد هنا أن نعيد عليك بعض تلك القوانين المفيدة في بناء المسرحية ، ولكن عليك إذا أردت الكمال الفني لعمالك أن تدرس هذه المذاهب وتأخذ منها المباحى التي توافق هذا العصر ولا تتعارض مع تعاليم المسرحية الفنية . وبقيت بعد ذلك عدة أمور لا بد أن نشير إليها إشارة عابرة ، كالمناظر والاستراحة ، والحوار .

أما المناظر فقد علمت أنها تتجنى في زماننا هذا إلى الواقعية ، والمناظر أجزاء الفصل المختلفة ، وتحدد بدخول شخص أو خروجه ، ولا يلتزم فيها عدد معين ، والمهم أن تعمل على ألا يخلو المسرح من أحد الممثلين لإبقاء على الوهم وخديعة النظارة .

ولا شك أن المناظر تختلف في الرواية التاريخية عن الرواية العصرية ، ففي التاريخ يجب أن تحكى على قدر المستطاع أثاث العصر الذى تمثله المسرحية وملابسه وغير ذلك مما يؤيد الواقعية التاريخية . وهذا يقتضى دراسة مستفيضة لهذا العصر وعادات أهله في مجتمعاتهم ، وأكلهم ومرحهم وحزنهم وملابسهم . وإن ظهر لدى بعض المؤلفين استهانة بهذه الواقعية التاريخية وبواقعية الزمان والمكان مثل (جورج برناردشو) لأن مسرحياته — كما قلنا — مسرحيات فكرة ، ولذلك

كان يخرج الشخصيات التاريخية في ثياب معاصرة ، وفي جو معاصر . وقد أصاب نجاحاً بالنا على الرغم من ذلك ؛ نظرا لمهارته الفنية وقدرته على استلاب ألباب الجمهور بالحوار والتثيل . وقد أنت بعض مسرحياته فصلا واحداً لا تغير فيه ، ولم يشعر النظارة أنهم فقدوا بذلك شيئاً كثيراً ولكن هذا لا يتأتى إلا لمن كان في مثل عبقرية (شو) .

أما الاستراحة فهي من مزايا المسرح الحديث ، إذ كان الإغريق لا يتوقفون عن التثيل ، وكانوا يشتغلون ما بين الفصول بالقيان (كورس) وكان يساعدهم على ذلك اشتراطهم وحدة الزمان والمكان ، بيد أن المسرح الحديث قد تخلص من هاتين الوحدتين ، وابتدع الاستراحة ليعطى للممثل فرصة كي يعد نفسه للفصل القادم ، ولينظر أن تهيأ لهذا الفصل ، والحوادث أن تتطور خارج المسرح بحجارة للطبيعة والواقع ، ومحافظة على شرط الإمكانية ، وكان مسرح شكسبير يتحايل على استراحة الممثلين الرئيسيين ، بأن يحل محلهم الممثلون الثانويون ومن يمكنه العبد الثانوية التي تسير جنباً إلى جنب مع العقدة الرئيسية .

في الطبيعة كثير من الأشياء لا يمكن أن تمثل على المسرح ، وكانت المدرسة الكلاسيكية تستعين بالإخبار عن هذه الأشياء ، وعلمت فيما سبق ثورة (هوجو) على هذه الطريقة . وقد أنت الاستراحة في المسرح الحديث تعدنا لتطور حدوث أشياء خارج المسرح ، ونكتفي بالإشارة إليها فيما بعد ، ثم إن الحوادث لا تعرض بكل دقائقها وتفصيلاتها حتى لا يؤدي ذلك إلى الملل والسأم والحشو ، ولذلك تختار من الحوادث أهمها فنمثلة على المسرح ، وتدع ما يعمل ويسم فنفترض وقوعه في الاستراحة . فضلا عن أننا لو مثلنا كل شيء يقع في الحياة لما وسعنا الزمان ولا المكان .

أما الحوار فهو مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ، ويجب أن يكون في جمل قصيره ، وليس خطبا عملة طويلة كما كان الحال لدى المدرسة الكلاسيكية ، وأن يكون طبيعياً متفقاً مع موقف المتكلم وشخصيته ، متغير اللهجة والجرس ،

طبقاً للحال التي يعبر عنها ، سريع الجواب ، كثير الخطاب . وقد علت أن الاستطراد ، وإقحام التكاثر ، والجل المحفوظة والأمثلة التقليدية ، بما يوهي المسرحية ، ويضعف الجاذبية ، ولذلك يجب تجنبها ، إلا إذا كانت ضرورية وفي موضعها الطبيعي . وقد سبق أن بينا لك في غير ما موضع من هذا الكتاب أهمية الحوار ، وشروطه ، وواقعيته . ولا تترى داعياً لتكرار ما قلناه ثمة ، وبحسبك أن تعلم أن الحوار هو الذي يظهر الشخصيات ويبرز الفكرة ، ويعبر عن الحوادث وتتابعها ، وأن كل كلمة في المسرح مقصودة ، والدقائق أمام المؤلف معدودة ، ولذلك عليه أن يقتصد ما أمكن في استخدام الكلمات ولا يسمح إلا بالقدر الذي يحمل فكرته ، ويعبر عن خصائص شخصياته وعواطفهم ويدفع بالمسرحية إلى غايتها .

مراجع

- Herman Ould : The Art of the Play.
A. Nicoll : The Theory of Drama.
L. J. Pott : Comedy.
Pryde : Studies in Composition.
Stephen : Hoursin Library.
Stivenson : A Houmble Remonstrance Work.

- الاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية . ترجمة دريني خشبة .
شارلتون : فنون الادب .
احمد حسن للزيات : فى اصول الادب .

نقد و تطبيق

مجنون ليلى لشوقي

هذه مسرحية تاريخية اعتمد فيها شوقي على ما ذكره صاحب الاغانى من أخبار المجنون الكثيرة ، وحوار في تلك الاخبار أحياناً وربط بعضها ببعض أحياناً أخرى ، وسد ما بينها من ثغرات ، وصاغ منها كلها مأساة عاطفية في أسلوب شعري رفيع .

١ — اختلف الرواة في اسم مجنون ليلى ، واختار شوقي من بينها اسم (قيس ابن الملوح) وهو كما أشار في غير موضع سيد من سادات بني عامر ، وكان يلقبه أحياناً بأبي المهدى ، وقد أحب قيس — كما يذكر أبو الفرج في الاغانى — ليلى العامرية بنت عمه منذ كانا صغيرين برعيان البهم في البادية ، وشبا على هذا الحب ، وإلى ذلك يشير شوقي بقوله على لسان (قيس) .

هذه الربوة كانت ملعباً لشباينا وكانت مرتعاً

كم بئينا من حصارها أربعاً واثنيينا فحونا الأربعاً

وخططنا في ثقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعن

لم تزل ليلى بعينى طفلة لم تزد عن أمس إلا أصباً

لما بلغ قيس مبلغ الرجولة ، ونضجت ليلى وصارت ملء الاسماع والأبصار جمالا وبهاء ، تقدم قيس لخطبتها فرفض أبوها طلبه لأنه تغزل فيها بشعره ، وشاع ذلك الشعر بين الناس ، وكان من عادة العرب ألا يزوجوا بناتهم عن سبق أن تغزل فيهن حتى لا يظن بن الظنون ، ومنعه من زيارة حتى ليلى ، ولكنه ظل على حبه ، وفياً لحبيبته ، ولم يمتنع عن الزيارة ، وأكرهت ليلى على الزواج من رجل

ثقفني اسمه (ورد) فجن قيس ، وهام في الفلوات يعايش الظباء ويأنس إليها ويملا الدنيا شعراً عاطفياً يبثه حبه اليأس ، ويروي عنه الرواة ، وقد بلغ منه الهزال وبرح به الحب ، حتى كان يغمى عليه فلا يفيق إلا على اسم ليلي ، وظل هذا شأنه حتى مات ، فخرنت عليه ليلي التي ظلت وفية لحبه ، وماتت بعده .

٢ — ولكن شوقي غير في بعض هذه الحقائق ، واخترع بعض الحوادث ، وقد أصاب في هذا التغيير أحياناً وأساء أخرى . فن المخالفات التاريخية التي لم تفد شيئاً في العمل المسرحي جعله عبد الرحمن بن عوف وإلى الصدقات يتوسط لقيس عند ليلي وأبيها فترفض وساطته ، مع أن التاريخ يروي أن عبد الرحمن رفض هذه الوساطة ، وقد تولاها بعده في السنة التالية خلفه على ولاية الصدقات نوفل ابن مساحق .

وقد أثر شوقي أن يجعل ليلي ترفض الزواج من قيس حين خيرت في ذلك محافظة على التقاليد العربية مع أن التاريخ يذكر أنها أكرهت على الزواج من غيره إكراهاً . ولعله أراد بذلك أن يرفع ليلي إلى مصاف الأبطال ، لأنها ضحت بحبها في سبيل المجتمع وعاداته وإرضاء لوالدها وقومها . وقد جعلها شوقي في بيت الزوجية مثالا للمرأة المثيمة بحبيبتها (قيس) تعيش بقلبها وروحها معه وهو في البادية في حين يضمها وزوجها (ورد) بيت واحد ، ولذلك احترم زوجها هذا الحب ، فعاملها معاملة الشقيقة لا الزوجة فظلت في كتفه عنراء إلى أن ماتت .

وقد قلب شوقي الحقيقة التاريخية في موت ليلي ، فجعلها تموت قبل قيس مع أن التاريخ يذكر أنه مات قبلها ، والسر في هذا عند شوقي هو أن تكون نهاية البطل منطقية . وأن يسجل موت ليلي بوفاة ، ولعله كان ينظر حينذاك إلى نهاية (روميو) حين رأى جثة (جوليت) المخدرة .

كما أضاف شوقي أخبار الجن وسوادها ، وهي ليست مما يرويها التاريخ .

وستتناول هذه المسرحية فصلا بعد فصل بالنقد ، ونبين ما في العقدة والشخصيات والحوادث من قوة وضعف ؟

تقع هذه المأساة في خمسة فصول ومكانها بادية نجد ، وتنتقل من حى بنى عامر إلى طريق القوافل بين نجد ويثرب ، إلى قطعة من الصحراء ، إلى قرية من قرى الجن ، إلى حى بنى ثقيف بالطائف ، وتنتهى في مقابر بنى عامر .

فشوقى في هذه المسرحية لم يلتزم وحدة الزمان أو وحدة المكان كما ترى .

الفصل الأول :

في هذا الفصل يظهر ابن ذريح في حى ليلى وفي مجلس السمر حيث بعض الشباب والفتيات يسكرون في أوائل الليل ، ويدور الحديث بين ابن ذريح وليلى عن الولاة وعن الصحراء وعن الفرق بين الحياة في البادية وفي الحواضر ، ثم يتطرق الحديث إلى ذكر قيس ، فيذكر ابن ذريح ما يعاينه قيس في سيل حبه لعل ذلك يلين من قلب ليلى ويجعلها تهتم به :

بتنا نخاف أن يجلب خطبه وتبلغ البوى بقيس المدى

وتظهر ليلى عاطفتها نحو قيس ، وتشير إلى ما تمناهى هى الأخرى من جراء ذلك الحب :

أنا بين اثنتين كلتاها النا ر فلا تلحنى ولكن أعنى

بين حرصى على قداسة عرضى واحتفاظى بمن أحب وضى

صنت منذ الحداثة الحب جدى وهو مستهتر الهوى لم يضى

ثم ينفض السامر ، ويأتى قيس ، وتمثل قصة النار فيحترق كم قيس وهو في فشة نجوماء لها ، وينمى عليه ، فتنادى ليلى والدعاكى يعينها ، فيأتى إليه ويسعفها ،

وبعد أن يفيق من غيبته ، يطلب إليه المهدي والدليل أن ينصرف ولا يعود حتى لا يريد في فتنة ليلى والشهيد بها .

امض قيس امض لا تكس ليلى كل حين فضيحة وشنارا
فكأنى بقصة النار تروى وكأنى بذلك الشعر سارا
وكأنى ارتدبت في الحى ذلا وتحملت في القبائل عارا
فيمضى قيس . ويسدل الستار .

وفى هذا الفصل مواطن قوية من الناحية المسرحية ، فقد أدى وظيفة الفصل الأول من حيث قيامه بالعرض العام ، وتعريف بالأمكنة وتقديم للشخصيات الرئيسية في وقت مبكر ، وعرف بهم وبأمرجاتهم وميولهم السياسية وعلاقاتهم بعضهم ببعض ، وأشار إلى العقدة وهى العوائق التى تقف فى سبيل زواج قيس من ليلى .

وقد صحب التمهيد عرض مسرحى متنوع الحوادث يجعل الجمهور يلبس الازمة لمسأ ولا يكتفى بسماعها . كما تخلله شئ من الفكاهة والمرح يظهر أمرجة الشخصيات وطباعها ، وهذه الفكاهة طبيعية فى مجتمع الشبان والفتيات .

الفصل الثانى :

وفى هذا الفصل يظهر قيس وراويته زياد فى الصحراء تتبعهما الجارية (بلهاء) وقد أرسلتها أم قيس بطعام وصفه عراف اليمامة إذا أكل منه قيس شفى من علته . ولكنه يعاف الطعام ، وبعد إلحاح من زياد وبلهاء يرضى أن يأكل قلب الشاة فتبحث عنه بلهاء فلا تجده فينصرف قيس عن الطعام قائلاً :

وشاة بلا قلب يداوننى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وتسير بلهاء صوب الحى ، ويفد أطفال صغار من ناحية الحى يتقسمون فريقين كل يشد تشيداً ، طائفة تشيد بقيس وشعره والأخرى تنمى عليه تشهيره بالمعدارى ، فيهم قيس بحسب الطائفة الثانية ، ثم يعدل عن هذا ، فيسرفهم زياد ، ويظهر ركب ابن عوف عامل الصدقات ، فيجد قيساً مغمى عليه ، وينبأ يحاولون إفاقة قيس

يسمعون حادياً يغنى ويتبينون أنه ركب الحسين بن علي عليهما السلام. ولكن قيسه لا يفيق ، فإذا ما سمع نشيد حاد آخر يذكر اسم ليلى أفاق من غشيته ، ويقبل عليه ابن عوف ويرثي لحاله ، ويقبل التشفع له لدى ليلى وأبيها .

وفي هذا الفصل تبدى الحوادث ، مهيئة علة قيس وما أصابه من ضعف وهزال ، وجنون ، فهو يمشى في ثياب خلق ، ويهيم على وجهه في الصحراء ، ويغنى عليه فلا يفيق إلا إذا ذكر اسم ليلى ، ويقبل ابن عوف عامل الصدقات الوساطة لقيس في حبه .

ولكن هذا الفصل ينص بالاستطرادات الغنائية الطويلة ، فغناء الأطفال ، وغناء الحداة كلها بما يقلل العمل المسرحي ، ويظهر النزعة الغنائية لدى شوقي .

الفصل الثالث :

يسير ركب ابن عوف صوب ديار بني عامر وحى ليلى ويكاد قيس يعمر عليه حين يقترب من دارها ، فيشجعه ابن عوف على التماسك فينطلق قيس منشداً قصيدة طويلة فى ليلى وحبا وهواه وجنونه بها ، وفى نهايتها يغنى عليه فيحملونه ويحتفون به وراء شجرة ، ويظهر بنو عامر فى حبيهم شاكين السلاح ، وينادى الناس بقتل قيس فيمنعهم المهدي أبو ليلى قائلا :

لا : دم قيس دمننا لا نقر به يكفيه منا أننا نخيه

ونصرف الأمير عما يطلبه

ثم يأتى ركب ابن عوف ومعهم زياد ، ويؤنب الناس ابن عوف على شفاعته لمن استباح الحرمات ، ويحاول ابن عوف استمالتهم ، فيلقون السلاح . وترتفع أصوات فى صالح قيس ، ثم ينبرى (منازل) غريمه فى حب ليلى ويأخذ فى مدح قيس ، ثم يبين عظم جرمه ويحرض الناس عليه ، ويذكر لهم أن السلطان أهدر دمه وأحله لهم ، ثم يصعد (بشر) المنبر ويبين للناس أن (منازل) يجسد قيساً (٢٤ - المسرحية)

لعظيم منزلته في قومه ، وإبراعته في الشعر ، ولأن منازل يود أن يستأثر بحب ليلي ، ولا يقف في سبيله سوى (قيس) ، ويكاد القوم على أثر كلمة بشر يفتكون بمنازل ، ولكن زياداً راوية قيس يحجره إلى خارج الحى ويأزره ، ويختفى منازل . ويشير بعض الناس إلى أن ثمة خطيباً ليلي من بني ثقيف وهو (ورد) ، وأن فيسا سيوه بالحنية وكذلك منازل ، ثم يخرج القوم ليشهدوا مصرع منازل على زياد ، ويخلو المسرح إلا من المهدي وابن عوف ، يأخذ ابن عوف في شعاعته ووساطته بعد أن يدخل الخباء ، وتخبر ليلي في الزواج من قيس ، ولكنها تفسر على الرغم من اعترافها بحبها خشية الذلة والعار من أن يلحقا بأبيها وقومها وتؤثر عليه (ورداً) الثقي ، وينصرف ابن عوف خائباً ، ثم يظهر الندم على ليلي "سرها في رفض قيس ، ومخالفتها هواها في مناجاة لم تطل .

وفي هذا الفصل تتأزم الأمور ، ويتحرك الموضوع نحو المأساة ، وهو مليء بالحرارة وعناصر التشويق بإظهار التراوح بين اليأس والأمل حين يختلف القوم في أمر قيس ، وبه صراع حسي ، وصراع نفسي ، نرى الأول في مصارعة زياد لمنازل وإن لم تظهر على المسرح ، ونرى الثاني فيما يعمل في نفس ليلي حين خبرت في قيس . ولكنه كان قصيراً ، وكان من الممكن أن يطول ، وأن يستغله شوق أيام استغلال . فما كنا نتظر منها ان تبت هكذا عاجلة في أمر حبها وترفض قيساً لنوها ، وإن ظهر عليها الندم بعد أن قضى الأمر . وإن هذا الصراع النفسي هو صلب الموضوع . وكان من الممكن أن يرتقى شوق بهذه المسرحية - لو كان متعمقا في دراسة النفوس البشرية ، قويا في الفن المسرحي - إلى شيء يقرب من رواية شكسبير الخالدة (روميو وجوليت) ، فالعواقب التي تحول بين الحبيب ومحبوبته في كلتا القصتين قوية ، ولكن شكسبير استطاع بفنّه وعبقريته أن يجعل من روميو وجوليت مثالا نادرا في العشق والهوى خالدا أبدا الدهر ، وقصر شوق في هذا المضمار .

كما أن خطبة (منازل) التي ابتدأها بالثناء على قيس ثم بالتحريض عليه وتبيان

جرمه تذكرنا بموقف أطوليو بعد مقتل قيصر في رواية شكسبير الخالدة (يوليوس قيصر) ولكن شتان بين الموقفين والخطبتين .

على أن هذا الفصل — على الرغم من ذلك — يعد أقوى فصول هذه المأساة وإن كما نشعر فيه ببعض الضعف ، فالقضاء على (منازل) بهذه الصورة مقتل ، لأنه في قومه ، وزياد غريب عنهم ، والمصيبة العريضة تأتي أن يقتل غريب مهما كانت منزلته شخصا من القبيلة في حيه . كما أننا نشعر بانتهاء المسرحية حين رفضت ليلي الزواج من قيس ، وأن الفصلين التاليين لا داعي لهما ، وكان من الممكن أن يقضى قيس نحيبه حين يتبين رفض ليلي له وعزوفها عنه وزواجها من وود ، بذلك تحدث المأساة وتنتهى القصة .

الفصل الرابع :

يحتوى هذا الفصل على منظرين . الأول قرية من قرى الجن ، اجتمع فيها الجن يشدون ويفنون ويرقصون ، ويتعرف الأموى شيطان قيس عليه ، ويطلب إلى قومه من الجن أن يحتفوا به ، وكان قيس قد ضل طريقه في البداء حتى وصل إلى هذه القرية . وتحدث محاورات طريفة بين قيس وشيطانه يحاول فيها شوقي تأكيد الجن وإرجائها بالشعر لبعض الناس ، وأنه لولا هذا الإيحاء لأصابهم العي والحصر كما حدث لقيس حين تخلى عنه شيطانه الأموى .

والمنظر الثانى فى ديار بنى ثقيف ، يدلف إليها قيس بعد أن هداه الجن إلى الطريق ، ويهديه قلبه إلى دار (ورد وليلي) ويتعرف عليه (ورد) ، ويسأله قيس عن مدى علاقته بليلي ويبين له (ورد) أنها لا تزال عذراء ، وأنه احترام حبيهما وقدسيته ، وأنه شقى بزواجه من ليلي ، وأنه إنما أغرى بها لإشادة قيس بجمالها فى شعره ، ثم تظهر ليلي على باب الخباء وينبشها . وورد ، بمقدم قيس ، ويتركما (ورد) فى خلوة يتناجيان حبيهما اللئس ، وتطول تلك المناجاة وتبين

فيها ناصرا القوى في نفس ليلي وكيف حافظت على حبها على الرغم من زواجها
من (ورد) :

كلاهما قيس مذبح	قنيل الأب والام
طعينان سكين	من العادة والوهم
لقد زوجت عن لم	يك من فوق ولا طعمي
ومن يكبر عن سنى	ومن يصغر عن علي

ويحاول قيس إغراءها على الفرار منه من بيت الزوجية ، ولما كنها ترفض
قائلة :

ورد هو الزوج ، فاعلم قيس أن له حتما على أذنيه وسلطانا
قيس : إذن تحابينا ؟

ليلي : بل أنت تظلمني
ولست بارحة من داره أبداً
فا أحب سواك القلب إنسانا
حتى يمر حنى فضلا وإحسانا

وتذهب جهود قيس في إغرائها عبثا ، وينصرف مغضبا . وقد زاد وجده
وتضاعف همه ، ثم تظهر عفراء خادمة ليلي ، وتأخذ في بثها ما بقلها ، وحيرتها
في موقفها ، وتشتد عليها علتها ، وتسرع إليها منيتها يأسا وغما ، وتحدث المأساة
خلف الستار حيث تموت ليلي .

ويؤخذ على الفصل ظهور الجن فيه قبل ظهور قيس ، والجن من عالم الأشباح
غير المادية ، ولعلك رأيت من حديثنا عن واقعية المسرحية في العصر الحديث
أنها لا تستسيغ ظهور الأشباح بشكل واضح ، وربما شفع لشوق تصويره الجن
أنه يحسم بعض معتقدات أهل البادية في ذاك الزمن . ولكن كان ممن المستحسن
أن يظهر قيس أولا ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن ، كأنها أوهاهم
تجسمت ، ثم إن هذا المنظر قد طال من غير داع مما يجعله من قبيل الحشو والفضول ،

ويبرز في نهاية هذا الفصل الصراع النفسى القوى في نفس ليلي ، ويلجج
للكارثة بشدة ، وإن لم يتعمق شوقي في تصويره والوصول إلى قرارة النفس
الإنسانية وتبيان نوازعها وحيرتها .

كما يؤخذ عليه موقف (ورد) من ليلي ، وسماحه لها بالخلوة من غريمه فيس
ر هو موقف يتناقض مع ما عرف عن العرب من جمية وأنفة وغضب شديد للعرض ،
ففي هذا الموقف مناقضة صريحة للعادات العربية ، ولا يسوغه إعجاب (ورد)
بقيس وشعره ، ورنأؤه لحال ليلي .

كما أن الفصل يشير إلى الحل ويمهد له وهو موت البطل قيس ، حيث ماتت
ليلي وهو لن يعيش بعدها .

الفصل الخامس :

يظهر على المسرح قبر ليلي ، ووقف بجواره أبوها المهدي و م ورد ، زوجها ،
والناس يمرون بالمهدي معزين ، ولا يعباون بورد ، بل لعل نظرتهم تفصح عن
غضب منه لأنه سبب هذه الكارثة ؛ وبعد أن ينصرف آخر معز يتقدم ورد
عن المهدي معزياً فينبئه بوفاته الليلي ، وحسن معاملته لها ، وجمل قضيته .
كما ينبئه بيالغ حزنه وشديده لوعته . ثم ينصرفان ويظهر الغريض المفتي وابن سعيد
الشاعر ، ورجلان آخران ، فيبصرون القبر الجديد الذى ضم جثمان ليلي ويفيضون
في حديث الموت ، وينشد الغريض نشيد وادى الموت ، ثم ينصرفون ، ويقبل
قيس وحده ، ويقابله بشر ، ويتحير كيف يخبره ب وفاة ليلي ، وبعد محاوره بينهما
يدرك قيس الكارثة ، فيغمى عليه ، ويمضى بشر في سبيله ، ويقترب منه زياد
الراوية ، ثم يصحو ويأخذ في الاحتضار ويكب بوجهه على قبر ليلي ، ويظهر
شيطانه الأموى من بعيد وينادى قيساً ، ويعود عليه قيس باللائمة وأنه هو السبب
في الشكبة التي أصابته ، وأصاب ليلي ، فلولا أنه أجرى على لسانه التهنيل في ليلي
ما حدث كل هذا ، ثم يختفي الشيطان ويستمر قيس في نجواه وذكر بلواه ، ويمر
عليه ظي فيناجيه ، ثم يظهر ابن ذريح على مقربة من القبر نجاشعاً فيتحدث إلى قبر

ليلي حديث المقدر لها المعجب بوفائها وتضحيتها ، ثم يسمع قيس صوتاً ضئيلاً كأنما هو خارج من القبر ينادى : « قيس » فيعتقد قيس أنه صوت (ليلي) فيدخل في دور الاحتضار ويلحق بها ، ويسدل الستار .

وفي هذا الفصل عيب رئيسي ، وهو أنه خصص كله للحل ، وكان من الأحسن أن تبقى بعض الحوادث الهامة لهذا الفصل حتى لا يبعث الملل في النفس . وقد عني شوقي بتصوير الجو الحزين الكئيب ، ولجأ إلى الشعراء والمغنين ينفون على المقابر ويفيضون في ذكر الموت ، مع أنهم عابرو طريق ، حتى يحدث التوتر المسرحي المحزن ويثير الجو روح المأساة .

والحل إن كان متوقفاً ، وهو موت قيس بعد موت ليلي ، إلا أن الشاعر لم يظهره نتيجة منطقية لأخلاق قيس وأفعاله ، وإنما حاول أن يلقي التبعة على الأموى شيطان قيس . وأنه هو الذي أنطقه بهذا الشعر الذي سبب السكارة .

وختمت الرواية ختاماً بارعاً له وقع قوى في النفوس :

الصوت : قيس ، ليلي ..

قيس : رنة في أذني رددت : قيس وليلي الفلوات .
نحن في الدنيا ، وإن لم ترنا لم تمت ليلي ، ولا المنحون مات

المقدمة:

في رأينا أن المقدمة في المسرحية غير قوية ولا محكمة ، والمقدمة تعمل في الصراع ضد بعض التقاليد الفاسدة ، فأنت الحوادث فيها عرضاً تاريخياً ، وكثرت فيها الحوادث النافذة ، كما قلت المسائس والمؤامرات وعنصر التشويق ، وضعفه المفاجآت ، فإن ديسمة منازل ما ولدت حتى ماتت كما شعرنا بانتهاء المأساة عند ما أبت ليلي أن تذهب مع قيس ، وإن جددتها المؤلف ليميت العاشقين ، كما كثر فيها الاستطراد التثائي ؛ وكثير من المناظر التي تفسد أطراد القصة واتساقها ، وتشتت ذهن النظارة عن الموضوع ، وتبطل بالحركة ، وتفسك عرى الوحدة

الفكرية . مثال ذلك : منظر قرية الجن وما دار فيها من حوار طويل ، ودور الغريض وأصحابه تراه مقحماً لا فائدة منه ، ودور بلهاء وقيس حول الذبيحة ، وكذلك دور قيس بن ذريح في آخر المأساة ، وأق الحل كما ذكرنا غير منطقي لم يمهده الشاعر تمهيداً مسرحياً كافياً .

ومع كل هذا فإننا نلص في بعض المناظر قوة التأثير لدلولها الإنساني ، وتكثر هذه المناظر عند التقاء قيس وليلى حيث نراها غنية بالعاطفة المتأججة ، كما وفق شوقي في تصوير الصراع النفسى الذى يتمل لدى لى وقيس ، وإن لم يطل في هذا التصوير ، ولكنه فطن إلى قوة أثره في النفوس .

كما وفق شوقي في تصوير موقف (منازل) وقد وقف خطيباً في بنى عامر يحضهم على قيس ، وقد خاف أن تقبل فيه بشفاعة ابن عوف ، حيث أخذ يفتى على قيس . ويرفعه إلى الذروة ، ثم أدار الحديث بلباقة إلى عظم جرمه ، وبشاعة ذنبه فكان أشبه بأطونيوس وهو يطالب بثار قيصر .

الشخصيات :

قيس : انكأ شوقي في تصوير قيس على ما روى عنه في كتب الأدب ، وصوره صورة غير طبيعية . فهو شخص دله الحب حتى جن ، كثير الإغماء لا يفيقه إلا على اسم لى ، يسير في ثياب ممزقة خلق ، ويهم على وجهه في الفياقى يعاشر الأطباء ويرثى لها ، ويأانس بالوحوش دون الاناسى وتحرقه النار فلا يتأثر بها .

ومع هذا فقد وفق شوقي في إظهار مقدرة قيس الشعرية ، حتى فتن الناس به ، ورددوا شعره ، ومنهم المهدي أبو لى الذى أبى عليه أن يزوجه منها فيقول :
مناجياً قيساً وهو في إغمائه :

أبا المهدي عوفيت ويا يورك في عمرك
أراني شعرك الويل وما أروى سوى شعرك
كما لد على الحكره كلام الله للشرك

وقد عاب بعض النقاد شوقي على تصويره لقيس بهذه الصورة التي تخرج عن مألوف الحياة ، وعلى وصفها بالضعف الظاهر والمستحيلات معتمداً في ذلك على كل ما نسب إلى قيس في كتب الأدب من غير أن يختار منها ما يجعل قيساً شخصية عادية ، مع أنه (زين الشباب وابن سيد الحمى) .

ليلي : ويظهر أن صورة ليلي كانت واضحة في ذهن شوقي تمام الوضوح ، وإن لم يتعمق في أغوارها ، وقد أطلق لنفسه الحرية في تصويرها . ورفعها شوقي إلى مصاف الأبطال بتغيير الحقائق التاريخية ، وجعلها تؤثر التمسك بالتقاليد الموروثة والعادات المتحكمة لدى العرب على حبها الذي أضناها .

وقد وفق شوقي بغض التوفيق في تصوير نفسيتهما وما يطرع بقلبها من نوازع سواء قبل زواجه أو بعده :

تصون القديم وترعى الرميم وتعطى التقاليد ما يوجب

كما جعلها شوقي مثل الوفاء والأمانة ، فهي على الرغم من حبها العامر لقيس لا تخون زوجها ، ولا تترك داره ، ونراها كذلك بنت البادية المفاخرة بها ، التي تفضلها على الحضر ، وهي كذلك أموية تعنى بالسياسة على الرغم من سكنها بالبادية واشتغال قلبها بالحب ، وهي ذكية فطنة تنزل من قلب والدها وزوجها محلاً رفيعاً ، فيترك لها والدها حرية اختيار زوجها ، ويثق فيها زوجها فلا يخشى عليها الخلوة بقيس .

المهدي : أبو ليلي ، وصورته أوفر حظاً من عناصر الإنسانية ، فهو سيد في قومه متمسك بعاداتهم وتقاليدهم وهو لا يحقد على قيس لتشهيره بابنته ، بل تراه دائم العطف عليه ، ويحميه حين يهجم قومه بقتله . وتراه كذلك شديد العطف على ليلي ، يرثى لبلواها ويعلم محتتها ، ولكنه لا يستطيع أن يعمل إلا ما فعل إزاء حكم التقاليد القاسى :

أظلم ليلي أعاذ الخنان متى جار شيخ على طفله

ورد : زوج ليلى ، وهو شريف من ثقيف ، فتن بشعر قيس في ليلى فأحبها ، وخطبها لنفسه ، وشقى بهذا الحب ، ولم يجد فيه السعادة ، وقد تورع أن يجرح شعور ليلى ، لحافظ عليها عنده ، وسمح لها بالخلوة مع قيس ، وإن كان هذا منافياً لعادات العرب في كل زمان ومكان .

بشر : صوره شوقى دعياً فيه جن وخور ، ولكنه مرع ظريف ينتحل شعر المجنون وصيده ، وصوره كذلك محباً لقيس مدافعاً عنه ، يتصدى لنازل جن يتهجم على قيس . ولكنه قوال غير فعال .

منازل : صوره شوقى منافساً لقيس في حب ليلى ، يحسده عليها ، ويسمى للدس والفتك به ، وفيه خبث وجن ، وفصاحة وقوة عارضة .

وثمة شخصيات أخرى لا قيمة لها في المسرحية .

ويمكننا أن نقول من غير تحرج : إن تصوير الشخصيات في هذه للمسرحية ما زال بسيطاً لا ينفذ شوقى إلى أعماقها ، ولا يتجاوز سطحها . وعناوينها ، ولا يحللها تحليلاً نفسياً بارعاً مثلاً في أقوالها وأفعالها ، وتقسيم معظم شخصياتها بالعموم ، فلونها حائل ، حيث لا ترى في قيس العاشق إنساناً خاصاً ولا فى ليلى امرأة خاصة . مع أن طابع المأساة فردية الشخصية لا عموميتها .

اللون المحلى :

فى هذه المسرحية لون عربى زاه جداً ، تتمثل فيه حياة البادية ، وعاداتها وتقاليدها ، وحبها العذرى العنيف حيث يكنى المحبان النظرة والتحية ، أو الحديث العف البرى ، كما تتمثل فيها أخلاق العرب وإبازهم وحرصهم على ألا يزوجوا بناتهم من شبيب بن .

ومن سنة اليد نفض الأكف من العاشقين إذا شبيبوا
وكان من عاداتهم الوساطة للمحبين ، فالحسين بن على على الرغم من جلالته قدره

قد تشفع لقيس بن ذريح عند أبي لبني ، وعبد الرحمن بن عوف وإلى الصداقات
تشفع لقيس بن الملوح .

وإذا ضل أحدهم الطريق صفق يديه ، ولبس ثوبه مقلوباً لينبه إليه من
يراه فيهديه .

لقد ضل الطريق أما تراه يصفق باليمين وبالشمال
وقد قلب الثياب عليه نهجاً على عاداتهم عند الضلال
ومن عاداتهم تخير الفتاة عند زواجها إذا كانت رشيدة قوية الشخصية ،
كما فعلوا مع ليلي . وهم يؤمنون بالعرافين ، وبالجن ، وإذا خدرت رجل أحدهم
تذكر من يحب ونادى باسمه فيزول الخدر .

اسم الحبيب عندنا نذكره عند الخدر

ويتشاممون إذا خطبت حين أحدهم اليسرى .

خطبت قبل تلتقى عيني إليه مرى وريع الفؤاد روعة طائر

ويكبرون في أذن المعنى عليه ليفيق :

قيس لا بأس عليك كبروا في أذنيه

ومع هذا فقد خالف شوقي بعض هذه الألوان المحلية حيث جعل ليلي تقدم
صديقاتها لابن ذريح فيصاغته وهذه ليست من عادات العرب ، بل هي عادة
غربية ، كما خالف هذا اللون في جملة (ورداً) يسمح بالخلوة بين قيس وغريمه
في حب ليلي ، وزوجه .

الحوار :

لم يتخذ الحوار في هذه المأساة أساسا لتطور الحوادث والمسرحية ، ولكنه كان يطول أحيانا وتتخلله المواقف الغنائية الطويلة التي تضعف الحبكة وتوهي العقدة بالاستطراد . ومع هذا فقد سلبت لشوقي كثير من المواطن القوية ، ودلت على براعته في تطويع الشعر العربي للحوار والمساجلة وإن تأثر أحيانا تأثر بشعر الجنون ، واتسكا عليه كثيراً واقتبس منه ، وسما بعبارة حتى اختلطا ، ونسكاد لا نفرق بينهما في الروح والصياغة .

وقد تضمنت المسرحية عدة مقطوعات غنائية تدل على براعة شوقي في هذا الضرب من الشعر ، ولا بدع فقد تبرز به أربعين عاماً قبل أن يؤلف المسرحيات وكانت الروح الغنائية تنازعه وتغالبه وهو يؤلفها ولم يستطع التخلص منها في مواطن عدة .

كما أن في المسرحية على الرغم من أنها مأساة مواقف فكهة مرحة كما هو شأن للمسرحيات غير الاتباعية .

هذا وقد أفضنا في فصل (المسرحية في الشعر المصري الحديث) في الكلام عن المسرحية لدى شوقي بعامة فيحسن الرجوع إليه تمة الموضوع .

« انتهى »

مراجع

- أحمد شوقي : مجنون ليلي
بطرس البستاني : أدباء العرب الجزء الثالث .
محمد مندور : محاضرات في مسرحيات شوقي .
عمود شوكت : المسرحية في شعر شوقي .

**المؤلفات التي تقيم
دار الفكر العربي**

**يطبعها ونشرها وتوزيعها
للمؤلف**

١ - النابغة النبطي :

ترجمة مستفيضة مع تصوير شامل للبيئة العربية في العصر الجاهلي وتطور اللغة العربية الى عصر النابغة ، ودراسة لديوانه وطبعاته وشعره مع تحليل ونقد وموازنة (دار الفكر العربي) .

٢ - في الادب الحديث :جزءان في مجلد واحد :

(الجزء الاول) :

تاريخ الادب الحديث منذ الحملة الفرنسية حتى نهاية القرن التاسع عشر ، مع ذكر المؤثرات العامة في الادب ، وتراجم واسعة للكتاب والشعراء وتحليل ونقد وموازنة لآثارهم الادبية . (دار الفكر العربي) .

(الجزء الثاني) :

يشرح في اسهاب العوامل الفعالة في الادب الحديث بعامة ، والشعر بخاصة ، ويتعرض بتوسع لآثر الثقافة الأجنبية في أدبنا ، وآثر النهضة القومية والثقافية والسياسية والاجتماعية . وآثر النقد الأدبي ومدارسه بين

٣ - نشأة النثر الحديث وتطوره :

دراسة تاريخية تحليلية لنشأة النثر الحديث : المقالة وأنواعها . وارسائل في القرن التاسع عشر (دار الفكر العربي) .

٤ - المتفلوطى

إضافة جديدة للدراسة عن المتفلوطى-الأديب الكاتب الذى تلمذا على
فناجة كل شاد فى الأدب طوال الأجيال الماضية ، ولا يزال حتى اليوم يمثل
حلقة لا غنى عنها فى سلسلة الكتابة الأدبية .



وكها تطلب من ملتزم طبعها ونشرها
داخل جمهورية مصر العربية وخارجها
دار الفكر العربى

١١ ش جواد حسنى بالقاهرة

ص ٠ ب ١٣٠ - ت : ٧٥٠١٦٧

تطلب جميع منشوراتنا من
مؤسسة

دار الكتاب الحديث

للطباعة والنشر والتوزيع

الكويت شارع فهد السالم عمارة السوق الكبير.

بجوار المخازن الكبرى محل رقم ٢٥٠ أرضى

ت : ٢٦٧٦٥ ف ٠ ب ٢٢٧٥٤